

MASZYNA DO MYŚLENIA (WSTĘP)

W części trzeciej *Zastłony*, zatytułowanej *Iść ku duszy rzeczy*, Milan Kundera snuje rozważania o „powieściach, które myślą”. Aby wyjaśnić swój koncept, odwołuje się do dzieł Hermanna Brocha i Roberta Musila. Wiemy dobrze, że obaj pisarze wprowadzili do swoich utworów partie refleksyjne, a nawet rozbudowane teksty eseistyczne (jak *Upadek wartości* włączony do *Lunatyków* Brocha). Za ich sprawą epika uległa eseizacji, otworzyła się na różne formy dyskursywności i wchłonęła je. Ale w pojęciu „myślących powieści” idzie o coś więcej, a mianowicie o to, że myślenie obecne jest w nich nieustannie; miejscem, w którym wydarza się myśl, staje się każda forma podawcza – opowiadanie o zdarzeniach, opis miejsca czy charakterystyka postaci. Ta konstatacja funduje mocną, wartościującą opozycję literatury i filozofii. Otóż, jak dowodzi autor *Nieznosnej lekkości bytu*, refleksja powieściowa

nie ma nic wspólnego z refleksją naukowca czy filozofa; powiedziałbym nawet, że w swej intencji jest afilozoficzna, wręcz antyfilozoficzna, to znaczy skrajnie niezależna od wszelkiego narzuconego systemu idei; nie ocenia; nie głosi prawd; przepytuje, dziwi się, bada; może przybrać najprzeróżniejsze formy: metaforyczną, ironiczną, hipotetyczną, hiperboliczną, aforystyczną, zabawną, prowokującą, fantazyjną; a zwłaszcza: nigdy nie porzuca magicznego kręgu życia bohaterów; to życie bohaterów żywi ją i usprawiedliwia¹.

Literatura (a konkretnie powieść, którą Kundera uznaje za najważniejsze wcielenie ducha Czasów Nowożytnych) okazuje się zatem bardziej filozoficzna niż sama filozofia; ponawia fundamentalne

¹ M. Kundera, *Zastłona*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 69.

pytania dotyczące natury świata i człowieka, prawomocności poznania, mechanizmów historii i możliwości etyki, ale trzyma na dystans niebezpieczeństwo abstrakcji i totalitaryzmu jedynej Prawdy, nie opuszcza kręgu ludzkich spraw, z upodobaniem eksploruje zwyczajność i codzienność; bierze na siebie powagę roztrząsania kwestii fundamentalnych, ale wyraża się swobodnie w różnych formach i modalnościach, nie rezygnując z wieloznaczności, ironii i śmiechu; podąża za imperatywem wątpienia, pytania i „marzenia o podboju bytu”, ale godzi się na nieostateczność wszelkich rozwiązań. Takie postawienie sprawy ma jednak swoją cenę. By zbudować mocne przeciwstawienie literatury i filozofii, tę ostatnią Kundera musi przedstawić w karykaturalnym uproszczeniu: wedle jego zdawkowych charakterystyk to domena myślenia systemowego i spekulatywnego, narażonego na dogmatyzm, ograniczonego jednogłosowością i mentorską powagą.

Intuicja związana z „powieściami, które myślą” nie zakłada koniecznie przeciwstawienia żywego języka literatury pryncypialnemu dyskursowi filozofii. Wręcz przeciwnie – należałoby zapytać o filozoficzne warunki dostępu do owej rozproszonej w powieściowym tekście myśli. W jaki sposób możemy uchwycić jej ruch? Co otwiera ją na trawestacje i problematyzacje? Zawarte w niniejszym zbiorze studia operują założeniem, że „myśl dzieła” nie ujawnia nam się w jakiejś bezpojęciowej przestrzeni, lecz w obszarze już zawczasu ustanowionym przez rozmaite języki i dyskursy, a pewne jej aspekty (wewnętrzna złożoność, dynamikę jej ruchu) dostrzec można wówczas, gdy oświetlić ją w specyficzny sposób, korzystając z gier językowych filozofii – operującej językiem równie nieunormowanym i innowacyjnym.

To jednak wymaga wygaszenia sporu między Pisarzem i Mędrce.

Spór i pojednanie

Spór, o którym mowa, ma swoje korzenie w „starożytnym zatargu” poezji i filozofii, który ustanowił funkcjonujące do dziś ujęcie agoniczne. Jak rzecz ujmuje Louis Mackey, autor historycznego opracowania tego agonu, filozofia i literatura wyrosły ze wspólnego mitologicznego pnia, ale podążyły w odmiennych kierunkach: ta

pierwsza rozwinęła *modus* logiki i dyskursu, druga natomiast *modus* fikcji i narracji.

Filozofia – pisze autor *An Ancient Quarrel Continued* – proklamowała się krainą prawdy i w ten sposób stworzyła *literaturę*: anarchiczną domenę, w której szaleją ignorancja i błąd. Pseudografia fikcji zostaje przeciwstawiona ortografii filozofii: to niezbędny inny filozofii, którego ta ostatnia powołuje do życia, by stworzyć samą siebie².

Od czasów Platona mit został wygnany do królestwa poezji, filozofia zaś, ignorując utajoną obecność mitu w swoim własnym łonie, rozwijała marzenia o samougruntowaniu i samopodtrzymywaniu.

Dynamikę tego sporu budował dwustronny kompleks wyższości. Filozofia z jednej strony odślaniała poznawczą niewydolność literatury i budowała swoją tożsamość na wyparciu pisma – określała się przeciwko temu, co nazywamy literaturą, jako czysta wypowiedź (*dire pur*, jak powiada Philippe Lacoue-Labarthe), która oznacza wprost prawdę, bycie czy absolut³. Z drugiej strony próbowała literaturę dyscyplinować, chcąc okiełznać tkwiący w niej wywrotowy potencjał, co znakomicie opisał w swoim studium Mark Edmundson (który dostrzegał te pacyfikacyjne skłonności również w pismach Harolda Blooma, Jacques’a Derridy i Paula de Mana⁴). Ale literaturę również cechowała wojowniczość: broniła ona zaciekle swojej epistemologicznej wartości i przypisywała sobie pierwszeństwo w szeregu epokowych odkryć. By nie mnożyć przykładów, zilustrujmy to ponownie słowami Kundery:

Wszystkie wielkie tematy egzystencjalne, jakie w *Byciu i czasie* porusza Heidegger, przekonany, iż dotychczasowa filozofia europejska je zarzuciła, zostały odsłonięte, ujawnione, oświecone przez cztery wieki powieści europejskiej. Powieść odkryła na swój sposób, wiedzona własną logiką, kolejne wymiary egzystencji (...). Powieść towarzyszy człowiekowi

² L. Mackey, *An Ancient Quarrel Continued: The Troubled Marriage of Philosophy and Literature*, Christchurch 1988, s. 7. Zob. też: H.P. Rickman, *Philosophy in Literature*, London 1996, rozdział IV, *The Rivals*; A.J. Cascardi, *Literature and Philosophy*, New York 2014, rozdział I, *The „Ancient Quarrel”*.

³ P. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014, s. 67–68.

⁴ M. Edmundson, *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: A Defence of Poetry*, Cambridge 1995.

wytrwale i wiernie od początków Czasów Nowożytnych. Oddała się wówczas „namiętności poznania” (którą Husserl uważa za istotę europejskiej duchowości), chcąc ogarnąć konkretne życie człowieka i chronić go przed „zapomnieniem o byciu”; chcąc rzucać niegasnące światło na „świat życia codziennego”⁵.

W *Zastōnie* czytamy, że otwarcie epiki na refleksję, na eseistyczność i dyskursywność „poszerza obszar tego, *co jedynie powieść może powiedzieć i odkryć*”⁶, czyli pomnaża walory poznawcze literatury, która i tak ma uprzywilejowany dostęp do nowoczesnego świata w każdym jego wymiarze. Eseistyka Kundery buduje modelową sytuację, w której projektowany dialog przekształca się w chępliwy monolog; Pisarz nie tyle rozmawia tu z Filozofem, co rzuca mu wyzwanie i udowadnia swoją wyższość⁷.

Alternatywę stanowi inne ujęcie tej relacji, które nazwałbym konfrontacyjnym. Podkreślanie nieredukowalnej odmienności towarzyszy rozpoznawanie obszarów wspólnych, a układ filozofia – literatura zasadza się w tej perspektywie na wewnętrznej (roz)łączności oraz współudziale w podwojeniu⁸. Odmienność argumentowana bywa rozmaicie, zależnie od obranej perspektywy – może ona wynikać z „istotowej” różnicy, za którą stoją nieprzywiedlne źródłowe impulsy (porządkowanie i uogólnianie/ przedstawianie świata w jego różnorodności), z innego użycia języka (biegun dyskursu/ biegun metafory) lub z różnego uwikłania instytucjonalnego (budowanie dyskursu

⁵ M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 12–13.

⁶ Tenże, *Zastōna*, dz. cyt., s. 70.

⁷ Równie symptomatyczna wydaje się gwałtowność, z jaką tytułowa formuła eseju Adama Zagajewskiego – „poeta rozmawia z filozofem” – przemienia się w wykład pełen wyższościowego tonu i nieskrywanego samouwieblenia: „Poeci są praktykami, nie teoretykami; zazdroścą może uczonym ich syntetycznych umiejętności (czy naprawdę?), sami ich jednak nie posiadają – w rozproszeniu dostrzegają wskutek tego pewną zaletę. Uważają, że rozproszenie pozwala na partyzancki niejako dostęp do prawdy. (...) W odróżnieniu od filozofów, nie dążą do ustanowienia jednej centralnej metafory (...), jednego centralnego obrazu, tylko szukają głębokiej prawdy o świecie, o człowieku, w inny sposób, w strumieniu zmiennych metafor. (...) Idą w półmroku, w którym wiedza, rozum i inteligencja zmieszane są z ignorancją, a grube płótno tajemnicy wisi nad nimi” itd., A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 5–6.

⁸ Określenia Mackeya: *internal (dis)relationship, complicity in their duplicity*, zob. L. Mackey, *The Philosophy of Genre and the Genre of Philosophy*, w: *Dialectic and Narrative*, eds. T.R. Flynn, D. Judovitz, New York 1993, s. 18.

prawdziwościowego/ produkowanie wartości estetycznych)⁹ – nie mniej odmiennosc ta stanowi konieczne założenie wstępne dla dalszych badań. Badania natomiast skupiają się na wzajemnych inspiracjach, powiązaniach oraz analogiach pomiędzy współczesnymi sobie fenomenami, na możliwościach interpretacyjnych wynikających z wykorzystania języka filozoficznego do rozjaśniania literackiej wieloznaczności, wreszcie – na roztrząsaniu filozoficzności literatury i literackości filozofii¹⁰.

Chiazmatyczna figura pojawiająca się na końcu tego wyliczenia prowadzi nas w stronę ujęć koncyliacyjnych, które problematyzują lub całkowicie anulują granicę pomiędzy tymi dyscyplinami (te zaś, tracąc swoją odrębność, przestają być „dyscyplinami”). Filozofia – znowu, w bardzo różnych perspektywach metodologicznych – jawi się bądź jako metanarracyjna odmiana literatury, bądź jako specyficzny rodzaj pisarstwa¹¹. Co więcej, w swoich późnonowoczesnych czy ponowoczesnych wariantach przechodzi ona od wzorca nauki do wzorca literatury, zaciera granice w imię utopii pozbawionego szwów, nieodróżnionego *tekstu w ogóle*¹². Utwory literackie z kolei cechuje immanentna filozoficzność, zasadzająca się na braku zadomowienia w istniejącym uniwersum znaków¹³ oraz na możliwości projekcji

⁹ S. Fuller, *When Philosophers Are Forced to Be Literary*, w: *Literature as Philosophy. Philosophy as Literature*, eds. D.G. Marshall, Iowa 1987; A.C. Danto, *Philosophy as/and/of Literature*, w: tegoż, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

¹⁰ Zob. na przykład *Filozofia i wielka literatura. Hermeneutyka wybranych dzieł literackich*, red. J. Marzęcki, Warszawa 2005; *Filozofia i literatura. Antologia tekstów*, red. A. Głąb, Warszawa 2011; *Filozoficzne inspiracje literatury*, red. M. Cyzman, K. Szostakowska, Toruń 2006; M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.

¹¹ E. Kuźma, *Figuralność literatury i filozofii*, w: *Literackość filozofii – filozoficzność literatury*, red. B. Sienkiewicz, T. Sobieraj, Warszawa 2009.

¹² M. Kwiek, *Filozofia a nauka i literatura w ponowoczesności. Kilka uwag*, „Principia” 1998, t. XXI–XXII; E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, s. 200 i n.

¹³ Już Janusz Sławiński pisał: „To, co w dyskursach ustatkowanych i solidnych jest dane: sfera przedmiotowa, kraina zagadnień, krąg użytkowników – filozofii i poezji jawi się wciąż od nowa jako zadanie do podjęcia. Tak poeta, jak filozof podejmuje to zadanie, ale właśnie dlatego nie potrafią przystać na stałe umiejscowienie w zagospodarowanym już uniwersum mowy”, J. Sławiński, *Posłowie zamiast wstępu*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna: studia*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 230.

światów i równocześnie zdystansowanego oglądu wykorzystanych wzorców kulturowych, a zatem przekraczania i uobecniania systemów poznawczych właściwych danej kulturze, grupie społecznej czy epoce. Literatura i filozofia, jako dwa inwencyjne użycia języka, zostają przeciwstawione obiegowym fikcjom wyjaśniającym, stabilizującym i uspoźniającym obraz świata. Obie posiadają zdolność transgresji i rozszerzania istniejących porządków, uchylania społecznie uwarunkowanych konstruktów kulturowych wyjaśniających rzeczywistość¹⁴.

Spośród wymienionych tutaj wariantów zdecydowanie wybieram ten ostatni. Konieczne jest jednak dalsze dopowiedzenie dotyczące metody, a konkretnie – specyficznego trybu lekturowego.

Schemat produkcyjny

Philippe Sabot wyróżnił trzy schematy łączenia filozofii i literatury. Pierwszy z nich nazwał, za Alainem Badiou¹⁵, dydaktycznym – tekst literacki sprowadzony zostaje do roli pouczającego przykładu, elementy fabuły pełnią w wywodzie czysto ilustracyjną funkcję, a specyfika formalna utworu zostaje całkowicie pominięta. W schemacie hermeneutycznym dzieło literackie postrzegane jest jako miejsce ujawniania się swoistej prawdy filozoficznej, dla której słowna ekspresja stanowi przygodne przebranie, a która jest odkrywana dzięki dogłębnej interpretacji. Każdemu z tych schematów Sabot przyporządkował inną rozprawę o Prouście: Gilles Deleuze (*Proust i znaki*) wybiera schemat dydaktyczny, zaś w schemacie hermeneutycznym mieszczą się analizy Paula Ricoeura z drugiego tomu *Czasu i opowieści*. Inne możliwości pokazuje Vincent Descombes w książce *Proust. Philosophie du roman* – nie szuka on w słynnym cyklu powieściowym pretekstu dla

¹⁴ Zob. W. Iser, *Zmienne funkcje literatury*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

¹⁵ Badiou wyróżnił schemat dydaktyczny i romantyczny; ten drugi jest odwrotnością pierwszego i ogniskuje się wokół tezy przeciwnej – że jedynie literatura może być rewelatorką Prawdy. Oba schematy stanowią pochodne agonistycznego ujęcia relacji literatura – filozofia, zob. A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris 1998, s. 10–12.

rozbudowywania własnego aparatu pojęciowego, nie redukuje też jego literackiego kształtu do neutralnego wehikułu spekulatywnej myśli. Ukazuje natomiast, w jaki sposób tekst, w swojej konkretnej formie i poprzez nią, „produkuje” pewną myśl¹⁶. Oto trzeci schemat, zwany produkcyjnym; komentator nie dysponuje *a priori* żadnymi prawdami filozoficznymi, które dałoby się przepisać dziełu literackiemu, wciela się natomiast w rolę akuszerza i asystuje przy tym, jak tekst literacki dochodzi do swoich własnych prawd dzięki pośrednictwu filozofii. Nie ignoruje jednak wewnętrznej organizacji utworu, w przekonaniu, że praca myśli zawiera się również w konkretnych wyborach stylistycznych czy kompozycyjnych¹⁷.

Prezentowane w niniejszym tomie studia to właśnie próby uruchomienia owego schematu produkcyjnego, który chronić ma tyłuż przed („dydaktycznym”) redukcjonizmem, co przed („hermeneutyczną”) niewrażliwością na formę. Każdy z esejów stanowi próbę wprowadzenia w ruch maszyny tekstowej, która funkcjonuje równocześnie jako „maszyna do myślenia”.

Pora wyjaśnić metaforyczny sens wyrażenia, które figuruje w tytule książki. Nie zostało ono wywiedzione z żadnego konkretnego słownika; nie ma nic wspólnego ani z maszynizmem Gilles’a Deleuze’a, ani z *topoi* współczesnej kognitywistyki. Nie nawiązuje też żadną miarą do technologicznych fascynacji nowoczesnych pisarzy, choć można je skojarzyć z rozpowszechnionym wśród modernistów przekonaniem, iż literatura stanowi domenę suwerennej myśli (co André Breton w eseju o Lautréamontie przekuł w słynną przepowiednię: „sądzę, że literatura stanie się dla nowoczesnych potężną maszyną, która, ku ogólnej korzyści, zastąpi dawne sposoby myślenia”¹⁸). Metaforyka

¹⁶ P. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d’une question*, Paris 2002, s. 96.

¹⁷ Oczywiście metodę tę można konceptualizować na wiele różnych sposobów. Mnie bliskie są chociażby ujęcia Pierre’a Campiona, który zaleca skupiać się na „zdarzeniowej, niepowtarzalnej *ratio*”, wyłaniającej się z fizyki tekstu (z retoryki, metryki, kompozycji), czy Pierre’a Macherey’a, namawiającego, by „filozofować wraz z literaturą”, poprzez rekonstruowanie argumentów, które przybierają postać „operatorów formalnych”, a także Jacques’a Rancière’a, postulującego rekonstruowanie wpisanych w utwór różnych form „dzielenia zmysłowego”, zob. P. Campion, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris 1996, s. 421–425; P. Macherey, *À quoi pense la littérature? Exercice de philosophie littéraire*, Paris 1990, s. 7–11. O filozofii literatury Rancière’a pisałem gdzie indziej: J. Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017, zwłaszcza s. 370–380.

¹⁸ A. Breton, *Les Pas Perdus*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. I, Paris 1988, s. 234.

„maszynowa” odgrywa ważną rolę w kilku tekstach, ale za każdym razem wiąże się z inną problematyką – zależnie od tego, czy chodzi na przykład o „maszynę antropologiczną” Giorgia Agambena, czy o „maszynę dyscyplinarną” Foucaulta. Tytuł ten, jako się rzekło, pozostaje metaforą, której prymarne znaczenie odsyła do procesu produkcji sensu. Mówiąc o produkcji, zakładam, że sens nie istnieje niezależnie i uprzednio względem pracy tekstu; z kolei mówiąc o procesie, sądzę, że rodzi się on każdorazowo w konkretnej lekturze/ interpretacji i nie może nigdy osiągnąć ostatecznej i stabilnej postaci. Zgodnie z tą przenośnią literatura dokonuje pewnych myślowych operacji, ale służy też jako „maszyna do...”, czyli wystawia się na rozmaite czytelnicze użytki. Filozofia zaś, tworząc pojęcia i przeformułując pytania, wpływa znacząco na jej funkcjonowanie.

Sięgnijmy po prosty przykład. Sławetna fraza z *Ocalonego* Tadeusza Różewicza („to są nazwy puste i jednoznaczne:/ człowiek i zwierzę”) może cokolwiek znaczyć jedynie w odniesieniu do istniejących już (na przykład chrześcijańskich bądź ewolucjonistycznych) systemów opozycji. Przemieszczenie tej frazy, ułożenie jej w obszarze dyskursywnym zdefiniowanym przez refleksję antropologiczną Agambena, zmienia podstawowy układ współrzędnych i sprawia, że maszyna do myślenia pracuje w odmienny sposób. *Otwarte* włoskiego filozofa nie stanowi tutaj ani bezpośredniego przedmiotu porównania (poszukiwanie podobieństw i różnic), ani punktu dojścia interpretacji (sprowadzanie sensu dzieła literackiego do sformułowanej gdzie indziej filozoficznej tezy), lecz narzędzie służące zbudowaniu środowiska interpretacyjnego, a tym samym – odblokowaniu utajonego potencjału dzieła. Tak samo działają, jak sądzę, pojęciowe wynalazki Petera Sloterdijka w odniesieniu do *Ferdydurke*, taką funkcję podczas lektury *Obłądu* pełnią archeologiczne i genealogiczne dociekania Foucaulta, przy analizie *Pierwszej światłości* – Derridiański koncept archiwum itd.

Prezentowane tutaj studia miały swoje czasopiśmiennicze pierwodruki, na potrzeby niniejszej publikacji zostały jednak przeredagowane i rozszerzone. Choć powstawały na przestrzeni dekady, łączy

je ten sam zamysł: w każdym z nich staram się rekonstruować pracę myślową tekstu literackiego w środowisku pojęciowym wytworzonym przez tekst filozoficzny. Sięgam po bardzo różne gry językowe współczesnej filozofii, niekiedy korzystając konsekwentnie z jednego spójnego wokabularza, innym razem czerpiąc z różnych słowników. Czasem uruchamiam też konteksty historycznoliterackie, ale tylko o tyle, o ile wspomagają one centralny namysł. Interesuje mnie również polityczny wymiar analizowanych projektów pisarskich, teksty literackie bowiem – zwłaszcza jeśli czyta się je w sposób niekonwencjonalny i refleksyjny – denaturalizują i problematyzują rozproszone mechanizmy władzy (odpowiedzialne nie tylko za formowanie wspólnoty, ale też za „produkcję” człowieka i zwierzęcia, rozumu i nierozumu, podmiotu, płci itd.). „Maszyny do myślenia” – to sekundarne znaczenie tytułowej metafory – naruszają panowanie oczywistości i zmuszają do ponownego przemyślenia podstawowych parametrów świata, w którym żyjemy.

W POSZUKIWANIU UTRACONEJ BEZCZELNOŚCI. *FERDYDURKE* I CYNIZM

W rozwoju polszczyzny znaczenie słowa „bezczelny” (zuchwały, nieskromny, świadomie łamiący normy społeczne, arogancki, chamski¹) ustabilizowało się dość wcześnie, długo też zachowało żywą, rozpoznawalną przez użytkowników języka więź ze swoim źródłem, czyli wyrażeniem przyimkowym „bez czoła” (które oznaczało tyle, co „bez wstydu”). W XIX wieku pojawił się jego derywat – pozorne zaprzeczenie: „czelny”². Rzecz ciekawa, o ile opozycja „wstydlivy – bezwstydný” wydaje się klarowna i funkcjonalna, o tyle „czelny – bezczelny” to para pozornych antonimów, które w praktyce działają na zasadzie synonimii i obsługują ten sam zakres semantyczny.

Można uznać to za pochodną kulturowych przemian i stwierdzić, że kiedyś „czoło” kojarzono z prawdziwym obliczem jednostki (a osobnik bezczelny osuwał się w rodzaj „moralnego obłądu”), natomiast nowoczesność odwróciła tę relację i nazwała „czelnym” tego, kto zrzuca społeczną maskę i odsłania twarz, by „z podniesionym szyszakiem” stawić czoła hipokryzji stosunków społecznych. Hipoteza to jednak ryzykowna, zważywszy na fakt, że obie formy funkcjonują równolegle do dziś, pozostaną więc póki co przy ostrożniejszym sformułowaniu: dla kultury dominującej, odpowiedzialnej za stabilizowanie językowych znaczeń, bezczelność/ czelność stanowi poważne wyzwanie. Zamieszanie leksykalne odzwierciedla konfuzję,

¹ B. Dunaj, *Język polski. Współczesny słownik języka polskiego*, Warszawa 2007, s. 78.

² W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2010, s. 26 i 93.

która pojawia się wszędzie tam, gdzie miejsce *człobitności* (milczącej zgody, działającej na zasadzie „ukorzenia się przed majestatem”) zajmuje *afront*³.

„Cyniczna farsa”

W *Ferdydurke* Gombrowicz objawił się jako geniusz prowokacji i znawca bezczelności, zdolny rozróżniać najróżniejsze jej typy i konfliktować je ze sobą. W pierwszym odruchu za bezczelnego uznajemy głównego bohatera, który lubuje się w kreowaniu dziwacznych sytuacji, łamaniu tabu i eksploatowaniu absurdu. Jego historię opisywano zwykle jako poszukiwanie formuły jednostkowej suwerenności, opozycyjnej wobec dominujących wzorców bezrefleksyjnego uczestnictwa w kulturze. Józio miałby więc dopuszczać się bezczelnych ataków na wzory kultury naturalizowane przez pozostałych bohaterów. Jeśli jednak przeanalizować pod tym kątem narrację, okaże się, że bezczelni są wszyscy – z wyjątkiem Józia! Bezczelny jest Pimko, który nieproszony zjawia się w pokoju bohatera, infantylizuje go, a następnie organizuje kidnapping, bezczelni są uczniowie w szkole dyrektora Piórkowskiego, bezczelnością i bezceremonialnością odznaczają się Młodziakowie, ceremonialna bezczelność cechuje Hurleckich, bolimowski gmin też stopniowo się rozzuchwała. W galerii postaci wyróżniają się pod tym względem Miętus i Zuta, ale nawet Zosię charakteryzuje „bezczelność kobieciątek, tak łasych na miłość”⁴. Czyżbyśmy mieli do czynienia z dwoma zantagonizowanymi rodzajami bezczelności?

Już na wstępie Józio stwierdza, że oto dzieje się „coś okropnego, coś głupiego, coś bezczelnie irrealnego”, ale dodaje od razu, iż dzieje się to nie „z nim”, lecz „poza nim” (F 22). Wiąże bezczelność z nierozumnością i pogwałceniem zdrowego rozsądku, siebie samego sytuując po stronie *mens sana*. I rzeczywiście, bohater pierwszych czterech rozdziałów (wyłączam z tej buchalterii *Filidora dzieckiem*

³ Agata Bielik-Robson w rozważaniach poświęconych Peterowi Sloterdijkowi proponuje, by mówić o „czelności” wszędzie tam, gdzie chodzi o kyniczny *a-front*; A. Bielik-Robson, *Errors. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 494.

⁴ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2012, s. 306; dalej jako F.

podszyciego wraz z przedmową) odznacza się nader staromodnym zachowaniem oraz przywiązaniem do klasycznych miar i wag. Tak uposażony przekracza próg szkoły i rozpoczyna edukację, która polega na wyzbywaniu się złudzeń. Oto scena pierwszego kontaktu Józia z uczniowską społecznością:

Uczniowie chodzili. Jedni dawali sobie sójki albo prztyczki – inni z głowami w książkach kuli coś bez przerwy, palcami zatykając uszy, jeszcze inni przedrzeźniali się albo podstawiali nogi, a wzrok ich błędny i tumanowaty ślizgał się po mnie nie odkrywając mego trzydziestaka. Przystąpiłem do pierwszego z brzegu – przekonany byłem, że cyniczna farsa musi się skończyć lada chwila.

– Kolega pozwoli – zacząłem. – Jak kolega widzi, nie jestem...

Lecz ten krzyknął:

– Patrzcie! *Novus kolegas!*

Obskoczyli mnie, którzyś wrzasnął:

– Gwoliż jakim złośliwym kaprysom aury waszmość dobrodzieja persona tak późno w budzie się pojawia?

Inny znowu pisnął śmiejąc się kretynoidalnie:

– Aż aż amory do jakiej podwiki wstrzymały szanownusa kolegusa? Z a-liż zadufały kolegus opieszały jest?

Słyszając tę pokraczną mowę umilkłem, jakby mi kto język skręcił, oni zaś nie przestawali, jak gdyby nie mogli (F, s. 29).

Na czym polega „cyniczna farsa” Syfona, Miętusa i innych? Józio pragnie przedstawić się w zgodzie z wymogami *bon tonu* oraz wytłumaczyć niezwykłość całej sytuacji. Jego konwencjonalne zagajenie zderza się natychmiast z cudaczną, przestylizowaną mową pełną makaronizmów, która uniemożliwia jakąkolwiek komunikację. Gombrowicz kreśli tutaj wstępny szkic cynizmu: to udawanie jako norma, zgrywa podniesiona do rangi naturalności, odrzucenie „przechasyałych”⁵ wartości, którym hołduje *novuskolegas*. Niczego w tej materii nie zmienia pryncypializm Syfona, który broni „czystych wyrażen” przed zakusami „sztucznego cynizmu” (F, s. 36), wciąż jednak pozostaje aktorem dziwacznej farsy, której zadaniem

⁵ Wyrażenie to zapożyczam od samego Gombrowicza, zob. W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 2011, s. 20.

jest jednostkowa i grupowa autoasercja, afirmacja życia wolnego od idealistycznych złudzeń.

Józio przystaje – do czasu – na reguły tej gry i zawiesza wiarę, z którą wkroczył w mury szkoły: w adekwatną ekspresję, w czytelną autodefinicję, w możliwość ustanowienia przejrzystych relacji międzyludzkich. Wrzucony w sam środek cynicznej farsy zapomina o idealizmie i przystaje na „zwinięcie” aksjologii, wie jednak, że musi wypracować własny „design immunologiczny”. Jego poszukiwania prowadzą przez szereg eksperymentów z coraz wymyślniejszymi technikami prowokacji.

Parezja

Podczas wykładów wygłoszonych w 1983 roku w Berkeley Michel Foucault rozważał kwestię bezczelności między innymi w kontekście działalności cyników. Dla Diogenesa z Synopy najwyższą wartością, której osiągnięciu służyć miały wszelkie akcje i prowokacje, pozostała *parrhêsia*. Słowo to, pojawiające się po raz pierwszy już u Eurypidesa, wywodzi się od greckiego *parrhesiazesthai* – czyli „mówić wszystko” (od *pan* – wszystko, *rhema* – mówić), co przekłada się zwykle jako lub „wolną mowę” lub „szczerą mowę” (ang. *free speech*, niem. *Freimüthigkeit*, fr. *franc-parler*). Parezja definiuje się zatem jako

mowa swobodna, niezależna od reguł i procedur retorycznych, mowa, która musi z jednej strony, rzecz jasna, dopasowywać się do sytuacji, okoliczności i szczególnych cech słuchającego, z drugiej zaś – i przede wszystkim – zobowiązuje tego, kto ją wygłasza, zakłada więc, swego rodzaju pakt między podmiotem wypowiedzi a podmiotem działania. Mówiący podmiot jest zobowiązany. W momencie, w którym stwierdza: „mówię prawdę”, zobowiązuje się do robienia tego, co mówi, do postępowania w sposób, który dokładnie odpowiada wygłaszanej przez niego prawdzie⁶.

Parezjastą jest ten, kto daje bezpośredni i dosłowny wyraz swoim poglądom, nawiązując przy tym swoistą, opartą na bezwzględnej

⁶ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012, s. 395.

prawdomówności więz z rozmówcami⁷. Buduje on nowy typ relacji między nadawcą a komunikatem oraz między nadawcą a odbiorcą. Po pierwsze, mówiący rezygnuje z retorycznych narzędzi przekonywania i uwodzenia, sięga po najprostsze środki językowe i najbardziej czytelne konwencje, zaznaczając dobitnie, że to on sam jest podmiotem wypowiedzi („jestem osobą, która myśli tak a tak”). Ta szczerość – to po drugie – zaistnieć może jedynie w relacji ze słuchaczem, który odpowiada na poznawcze i moralne wyzwanie: otwiera się na wygłoszony sąd i przyjmuje go jako świadectwo indywidualnej relacji mówiącego z prawdą.

Diogenesa z Synopy nie sposób rzecz jasna uznać za pierwszego parezjastę. Wolność słowa stanowiła jedno z niezbywalnych praw obywatelskich w demokracji ateńskiej, która definiowała się w oparciu o konstytucję (*politeia*), zapewniającą obywatelom demokrację, isegorię (równe prawo do mówienia), isonomię (równy udział w poczynaniach władzy) oraz właśnie parrhêsię. Prawo otwartego, publicznego wypowiadania sądów, które obejmowało wszystkich obywateli, bywało podawane w wątpliwość. Obrońcą „wolnej mowy” i prawzorem parezjasty pozostaje Sokrates, który próbował podtrzymać pewną utopię regulatywną, uchronić ją przed elitarystyczno-arystokratyczną redukcją. Parezja cyniczna to polemiczna kontynuacja parezji sokratycznej (Foucault odrzuca tezę o związkach cynizmu z zapaścią polityczną starożytnego świata). Szczerość, śmiałość i bezkompromisowość Sokratesa były społecznie funkcjonalne i pozwalały myślicielowi wejść w rolę akuszerza asystującego przy rodzeniu się prawdy. Diogenes i jego następcy również krytykowali instytucje polityczne i moralne kodeksy, ale niewiele miejsca pozostawiali dla jakiegokolwiek doktryny pozytywnej, wychwalając jedynie wolność (*eleutheria*) i samowystarczalność (*autarkeia*), wyzbywanie się zależności od kultury, społeczeństwa, cywilizacji i cudzej opinii. Przede wszystkim jednak Sokrates nie kwestionował ustanowionego porządku społeczno-politycznego *in toto*, w przeciwieństwie do anarchicznie nastrojonych cyników.

Czy w *Ferdydurke* Gombrowicz proponuje nam kontrakt oparty na parezji? A jeżeli tak, to którą jej wersję wybiera?

⁷ Na temat relacji parezji i retoryki zob. W. Ryczek, „*Libertas dicendi*”. *Z genealogii pojęcia parezji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.

„Szkola nierzeczywistości”

Zacznijmy od zrekonstruowania sytuacji komunikacyjnej zbudowanej w przedmowach do *Filidora...* i *Filiberta...* Zdaje się ona posiadać *stricte* parezjetyczny charakter: ja, autor – ten sam, którego imię i nazwisko widnieje na stronie tytułowej – uwolniwszy się od retorycznych i gatunkowych konwencji, czuję się w obowiązku ujawnić wszelkie „naiwności koncepcyjne” (F, s. 86), fałsze i automatyzmy, którym podlegają moi bliźni. Mogę zrewidować wasze myślowe i językowe schematy, tylko „trzeba, byście nadstawili uszu” (F, s. 86), byście złamali zмовę milczenia i weszli we współnictwo bezwzględnej prawdomówności, mając przy tym na względzie nie Sztukę, Wartości czy inne abstrakcje, lecz własne osoby (F, s. 97). Ale Gombrowicz wypracowuje taką sytuację komunikacyjną tylko po to, by sproblematyzować relację mówiącego do prawdy, relację trwale zapośredniczoną przez formę! Innymi słowy, przybiera pozę parezjasty, stroi grymasy bolesnej szczerości i dokonuje spektakularnego odwrócenia: bezpośredni i naturalni są jego słuchacze, gdyż znaturalizowali konwencje i nie chcą przyjąć do wiadomości, że „istota ludzka nie wyraża się w sposób bezpośredni i zgodny ze swoją naturą” (F, s. 93), bezczelnie szczery natomiast jest świadom wszechogarniającej sztuczności pisarz!

Na planie fabularnym postać zawołanego parezjasty pojawia się już w epizodzie szkolnym. Jest nim Gałkiewicz, który podczas lekcji języka polskiego protestuje przeciwko wpajaniu uczniom kultu poezji romantycznej. Jego protest wyraża się w najprostszych, wyraziście upodmiotowionych deklaracjach („A mnie nie zachwyca”; F, s. 51), które zrywają reguły scholastycznej gry, a wszelkie kryteria wartościowania sprowadzają do interesu osobistego (dobre jest to, co służy mnie jako osobie prywatnej). Identyczną strategię bezkompromisowej prawdomówności stosuje Gałkiewicz podczas lekcji łaciny („Ten ogonek nie wzbogaca mnie! Ten ogonek mnie nie doskonali”; F, s. 69) – z równie miernym skutkiem. Parezja okazuje się pozbawiona potencjału emancypacyjnego, wywołuje jedynie chwilowe zaburzenie w cyrkulacji słów i wartości, nie zmieniając wcale usankcjonowanego układu ról.

Co ciekawe, zarówno Bładaczka, jak i nauczyciel łaciny odbierają prowokację Gałkiewicza jako zagrażające im osobiście niebezpieczeństwo: zatykają uszy, błagają o litość (F, s. 48, 52), próbują zatuszować

sytuację, gdyż panicznie boją się „niemożności” (F, s. 53, 70). Okazuje się, że strategia mówienia wprost wskazuje na sferę zbiorowego wyparcia. Rozlewająca się po sali „niemożność” to kulisy świata społecznego, który opiera się na powszechnym udawaniu. Dotyczy to tyleż uczniów, co pedagogów, markujących z dużą biegłością bezinteresowną miłość do swego przedmiotu i wiarę w jego wychowawczą moc, a naprawdę marzących o tym, by uciec z placówki („Dlaczego to mnie nikt nie zwolni? Dlaczego to ja muszę tu siedzieć?”; F, s. 47). To ważna lekcja dla Józia, a brzmi ona tak: technika *franc-parler* jest nieskutecznym narzędziem oporu w świecie, w którym „nieistotność skulminowała się w koszmar” (F, s. 74), pozwala jednak obnażyć kondycję nowoczesnego człowieka, który nie bierze na serio własnych przekonań, a zasadą jego funkcjonowania jest pozorowane uczestnictwo.

Ciąg dalszy tej edukacji odbywa się na stacji. Młodziaków portretuje się zazwyczaj jako ultranowoczesnych postępowców, tymczasem ich modernolatria raz za razem ujawnia cyniczną podszewkę. Młodziakowa, która w pełnych patosu, autoerotycznie wzniosłych tyradach przedstawia się jako „bojowniczką nowych czasów” (F, s. 195), traktuje modne, obiegowe hasła jako strategię samozachowania:

– Epoka, profesorze, epoka! Nie zna pan społecznego pokolenia. Głębokie przemiany. Wielka rewolucja obyczajowa, ten wiatr, który burzy, podziemne wstrząsy, a my na nich. Epoka! Wszystko trzeba przebudować od nowa! Zburzyć w ojczyźnie wszystkie miejsca stare, pozostawić tylko młode miejsca, zburzyć Kraków! (F, s. 130)

Wojownicze zawołanie futurystów⁸ zmienia się w szybolet, hasło rozpoznawcze wszystkich tych, którzy akceptują schizoidalny klimat epoki. Rewolucyjny potencjał artystyczno-politycznej awangardy okazuje się pożywką dla płytkiego cynicznego uczestnictwa. Widać to wyraźnie w scenie małżeńskiej kłótni, kiedy w odpowiedzi na „alkowiane zdrobnienia miłosne” i rubaszne zachowania zdekomponowanego Wiktora Młodziakowa zrazu powołuje się na „kulturę i postęp”, „dążenia i porywy”, a na koniec błaga już tylko: „przynajmniej nie tak tłusto, nie tak pieprznie, nie tak drobno” (F, s. 196).

⁸ Zob. A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 182.

Postępowe ideały mają wartość jedynie jako przepis na przedłużoną młodość. Nowoczesność przypomina dietę, wymagającą rygorystycznej samotresury.

Zuta przypomina matkę o tyle, o ile jest „gładka i bezczelna” (F, s. 120), ale nie potrzebuje już listka figowego idealistycznych porywów. Wszelkie pouczenia zbywa wzruszeniem ramion (F, s. 130), na różne sposoby manifestuje świadomy cynizm, za jedyną wartość uznając to, co służy autoafirmacji. Józio od razu dostrzega w niej „zjawisko potężne” (F, s. 120) i próbuje znaleźć sposób na przewyżczenie tak spreparowanej „nowoczesności, szczerości i prostoty” (F, s. 151). Wie, że mówienie wprost nie wystarczy, gdyż każda naturalność odbierana jest jako poza, a wszelka spontaniczność – jako przemyślana autokreacja. Gdy dostrzega, że każdy gest oporu wzmacnia jedynie opresję i spycha go na coraz późniejsze pozycje, sięga intuicyjnie po pareżę cyniczną i poczyną eksperymentować z technikami performatywnymi, takimi jak skandaliczne zachowanie, podające w wątpliwość zbiorowe nawyki, standardy oraz instytucjonalne reguły, przenoszenie reguły z domeny, gdzie była akceptowana, do nowej czy prowokacyjny dialog, przypominający wojnę, mający na celu problematyzację prawdy i prawdomówności oraz uwewnętrznienie pareżetycznej walki.

Problem w tym, że Józiovi przyszło żyć w epoce, która „co pięć minut zdobywa się na nowe grymasy i konwulsyjnie wykrzywia oblicze swe” (F, s. 16). Skandal i prowokacja to zasady działania większości jego antagonistów: Pimko podjudza młodzież szkolną, uczniowie toczą pojedynki na miny, potęgują obrzydliwości i przerzucają się „zuchwałymi bluźnierstwami” (F, s. 75), Młodziakowa powtarza z lubością progresywne i anarchiczne hasła, jej córka natomiast obnosi się z ostentacyjnym zerwaniem ciągłości tradycji i kodów kultury („Kto to Norwid”?; F, s. 131). Jak doprowadzić do *konfrontacji* w świecie zwulgaryzowanej bezczelności?

Życie o zmierzchu

W tym miejscu przydatna okaże się inna, bardziej dynamiczna i dialektyczna konceptualizacja bezczelności, wypracowana w *Krytyce cynicznego rozumu* (opublikowanej w 1983 roku, a więc

współczesnej wykładom Foucaulta). Peter Sloterdijk portretuje w niej antyczny kynizm jako formę relatywizowania, ironizowania i znoszenia wiedzy, pozostającą na usługach projektu emancypacyjnego. Pryncypialnie bezczelna postawa filozofów-psów służyła za oręż w walce z filozofią dyskursywno-teoretyczną. Kynizm wszędzie wietrzył „szwindel idealistycznej abstrakcji i schizoidalną młodość przeintelektualizowanego myślenia”⁹. Nie *przemawiał* jednak przeciwko idealizmowi, lecz *działał* przeciwko niemu. Przywoływał to, co niskie, wykluczone i stabuizowane, a tym samym obdarzone nieskończonym potencjałem prowokacji, uruchamiał proces wysuwania *nagich argumentów*, niesionych przez siłę, która pochodzi z dołu. Jego brudny materializm był reakcją polemiczną na arogancję idealizmu. Akceptacja zwierzęcości, rehabilitacja fizjologii, uwolnienie doświadczenia cielesności od wstydu – to wszystko formy „egzystencjalistycznego” argumentowania, z którymi poważny namysł teoretyczny nie mógł sobie poradzić. Kynik, który puszcza bąki, sika, wypróżnia się i masturbuje na oczach ateńskiego tłumu¹⁰, nie może stać się uczestnikiem dialogu, ten ostatni bowiem zakłada rodzaj idealistycznej umowy. Grubiański śmiech kynika uniemożliwia dyskusję – i na tym właśnie polega jego wyzwolicielski potencjał. Chodzi o rozluźnienie ucisku idealizmu, o zniesienie panowania prawa. Strategię Diogenesa z Synopy i jego następców nazwać można dążeniem do rewitalizacji przez deprivację¹¹: dobrowolne wyrzeczenie się użytecznych fikcji, które strukturyzują życie społeczne, pozwala osiągnąć ideał aspołecznej autarkii i uczynić z podmiotu świadome siebie „cielesne *yesbody*” (KCR, s. XVIII).

Tak naszkicowanej figurze kynika – samotnego dziwaka, prowokatora i nonkonformisty – Sloterdijk przeciwstawia sylwetkę współczesnego cynika, postaci masowej w naszej nowoczesności. To „zintegrowany typ aspołeczny”, którego cechuje „subsensoryczny brak iluzji” (KCR, s. 21). Cynik jest kynikiem zmodernizowanym, któremu przyszło żyć w świecie odmienionym przez ataki refleksyjnego oświecenia. Krytyka objawienia i iluzji religijnej, pozoru metafizycznego i moralnego uruchomiły procesy odczarowania, likwidacji tajemnicy i wartości. Teorie instrumentalistyczne i teorie

⁹ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 120; dalej jako KCR.

¹⁰ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1984, s. 326 i n.

¹¹ A. Bielik-Robson, *Erros*, dz. cyt., s. 505.

oszustwa upowszechniły przekonanie, że każdy idealizm podszyty jest grą interesów lub/i złą wolą. Oświecenie rozwijało z zapalem strategię krytyczne, wytracając jednocześnie optymizm, w końcu – wyrzekło się swojej wiary i rozproszyło swój blask. Nastąpiła epoka „cynicznego półmroku”. Człowiek „żyjący o zmierzchu” wie, że dawne wiary okazały się formami fałszywej świadomości, dlatego patrzy na nie z przymrużeniem oka. Rozumie, że wiedzy nie sposób oddzielić od władzy i odrzuca fantazmat czystego poznania. Stwierdza, że ideologie utraciły swoją uwodząca moc¹², akceptuje więc swoje miejsce w układzie społecznych i politycznych sił. Dostrzega wygasanie wspólnotowych wiar i godzi się na *status quo*: rozproszenie energii witalnych, „apatię małych egoizmów” (KCR, s. 23).

W ujęciu Sloterdijka kynizm i cynizm tworzą więc parę przeciwieństw korespondującą z „samointegracją w oporze i rozdwojeniem w represji” (KCR, s. 236). Jako takie urastają do rangi stałych elementów dziejów, ścierających się ze sobą w różnych wcieleniach i historycznych konfiguracjach. Myśl Diogenesa z Synopy (której recepcja domagałaby się osobnego wywodu¹³) zostaje tu sprowadzona do dwóch uogólnionych rysów. Chodzi, po pierwsze, o programową obronę rzeczywistości przed uroszczeniami i urojeniami teoretyków. Kynik głosi pochwałę mobilnego, trzeźwo realistycznego umysłu, chętnie kontrapunktuje filozoficzne spekulacje życiowym konkretem, lubuje się w parodiowaniu wszelkiej teorii, w czym przypomina pisarza – satyryka. Celebrytuje gest negacji i działa w duchu karnawałowego odwrócenia i „zniżenia”, stojąc – to druga jego konstytutywna cecha – po stronie ciała i jego potrzeb.

Problem w tym, że postawy kynika i nowoczesnego cynika są strukturalnie identyczne, nierozróżnialne pod względem poznawczym. Operują tym samym dystansem względem idealizmu, teorii i świata wartości, w podobny sposób skupiają się na zmysłowości i rehabilitują cielesność. Różnicę między nimi można opisać jako strategiczną¹⁴ lub psychologiczną¹⁵. W pierwszym przypadku chodziłoby o nakierowanie na całkiem odmienne egzystencjalno-

¹² Por. definicję cynizmu jako odbitej ideologii: S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielowski, Wrocław 2009, s. 154.

¹³ Zob. L. Shea, *The Cynic Enlightenment. Diogenes in the Salon*, Baltimore 2010.

¹⁴ A. Bielik-Robson, *Errors*, dz. cyt., s. 487–488.

¹⁵ S. Wróbel, *Krytyka, satyra, sarkazm. Karnawał Petera Sloterdijka*, „Kronos” 2012, nr 3, s. 75.

-polityczne cele, w drugim – o doświadczenie utraty (cynik byłby bowiem melancholikiem zdolnym do monitorowania i kontrolowania depresyjnych symptomów, opłakującym kynicką przeszłość). Bez względu na to, którą opcję eksplikacyjną wybierzemy, kynizm okaże się postawą tyleż wywrotną, co wywrotną, niestabilną: cechuje go to, że niepostrzeżenie przemienia się w cynizm.

Demaskuję, więc jestem

Cynik staje się figurą masową dopiero w drugiej połowie XX wieku (po klęsce wielkich projektów emancyperyjnych), ale jest już z pewnością jedną z kluczowych postaci w pejzażu społecznym dwudziestolecia międzywojennego. Punkt zwrotny stanowiła I wojna światowa, kiedy to świat Zachodu wszedł w „gorącą fazę rozpadu” dawnej naiwności, dotyczącej istoty konfliktu zbrojnego, porządku społecznego, postępu, wartości mieszczańskich, cywilizacji. Od tej pory podstawowe *modi* świadomości to ironia, cynizm, sarkazm i melancholia (KCR, s. 140). W *Ferdydurke* dochodzi wielokrotnie do spotkania ludzi nowej epoki z przedstawicielami *ancien régime'u*. Modelowa wydaje się pod tym względem relacja Pimki i Zuty. Filolog z Krakowa, „przedwojenny staruszek” (F, s. 125), oburza się na zachowanie Młodziakówny, ale czyni to jakby z urzędu, próbując nieudolnie zamaskować fascynację. Fascynacji tej nie sposób sprować do erotycznego napięcia, wzmocnionego dialektyką młodości i starości. Cynizm Zuty odznacza się szczególnym sex appealem, ponieważ obiecuje wyzwolenie z systemu wartości i norm, które strukturyzowały dawny świat.

Józio doskonale wyczuwa potencjał tej obietnicy i w znacznej mierze jej ulega. Jego przemiana z biernego obserwatora w samoświadomego inscenizatora wiąże się z rozpoznaniem „rozproszonego schizoidalnego klimatu” epoki (KCR, s. 140). Trzydziestoletni uczeń odrabia lekcję nowoczesności i przystępuje do przyspieszonego „treningu podejrzliwości” (KCR, s. 354). Wyzbywa się idealistycznych słabostek i uznaje, że świat jest zbiorem zwodniczych epifenomenów skrywających nagie prawdy i gołe fakty, które odkryć można jedynie w walce. Przyjmuje, że wszystkie podmioty pojawiające się w polu interakcji to wrogowie, o których trzeba – uciekając

się do szpiegostwa, inwigilacji i symulacji – zdobyć wiedzę, aby osiąść nad nimi władzę. Pod podejrzliwym spojrzeniem badacza-szpiega świat zdaje się pękać od niebezpieczeństw i oszustw.

W uniwersum wiedzy nowożytnej – powiada Sloterdijk – przeważają kulisy, podwójne dna, panoramy, złudzenia, udawane miny, skrywane uczucia, niejawne motywy, zasłonięte ciała – wszystko to są zjawiska, które utrudniają dostęp do *samej rzeczywistości*, dlatego że w coraz większym stopniu składa się ona z wieloznacznych, sztucznych i wymyślnych działań oraz znaków. Zmusza to tym bardziej do rozdzielenia tego, co jawne, i tego, co ukryte. Oszukuje się mnie, a więc jestem; oraz: demaskuję oszustwa i sam oszukuję, a więc trwam (KCR, s. 355).

Cynizm stanowi podstawową strategię przetrwania; jego drugie imię to trzeźwy realizm. Na pensji u Młodziaków Józio przekonuje się, że nie sposób wypracować neutralnego *façon d'être*, gdyż każda próba nienacechowanego zachowania odbierana jest jako pretensjonalna poza lub mimowiedna emanacja żenującej staroświecczyny. Pensjonarski cynizm Zuty, który rymuje się doskonale z „ultranowoczesnym cynizmem” (F, s. 200) Kopyrdy, niweczy wszelką naturalność i nie pozwala pomyśleć nieagonistycznej interakcji. W odpowiedzi na narzucone reguły gry Józio próbuje wypracować alternatywne wzorce zachowań: tworzy intuicyjnie system przeciwegstów i kontrmin. Wydaje się symptomatyczne, że w ogóle nie chce dialogować z Młodziakami. Wie, że odgrywana na pokaz modernolatria skrywa satysfakcję z dokonującego się odczarowania. Przeciwstawia tej postawie rozmyślnie aspołeczny kynizm, oparty na idei głębokiego nieuczestnictwa.

Józio oddaje się więc badaniu subwersywnego potencjału mimicznej i przyziemnej filozofii, a jego działania są tym bardziej radykalne, im mniej cech dystynktywnych odróżnia je od powszechnego cynizmu. Wystawia na szwank zdroworoządkową logikę i życiową pragmatykę: stoi „bez żadnych powodów” (F, s. 136), podczas gdy Zuta telefonuje; opłaca żebraka, by ten trzymał w zębach gałązkę, skazując Młodziaków na „nonsens posądzenia”, który „nie pozwala sformułować się w słowie” (F, s. 171). Puszcza w niepamięć zasadę taktu, naruszając nieformalny porządek rzeczy. To odnosi się do Zuty przesadnie czolobitnie („sługa i podnózek”; F, s. 143), to znów beczelnie nastaje na nią, upodabniając się do „wariata, błazna, pozera, małpy, kawalarza”, a także „pijaka, chama złośliwego,

bandyty” (F, s. 143). Z premedytacją ignoruje strukturyzującą nowoczesny świat „niewidzialną heraldykę”¹⁶, która, wbrew pozorom egalitaryzmu, każdemu przypisuje należne mu miejsce w systemie ról społecznych. Zaburza obowiązującą ekonomię pragnień, która nakazuje gospodarować głodem i pożądaniem podług zasad dyskrekcji. Podglądanie gospodarzy w łazience to raczej technika walki niż voyeurystyczna perwersja (czego dowodzi „veni, vidi, vici” napisane ołówkiem na ścianie łazienki; F, s. 191). Z kolei „babranie się w kompocie” podczas obiadu to gest publicznego przekraczania granic wstydu i wstrętu, które stanowią mechanizmy regulatywne, wymuszające postawy znormalizowane i konformistyczne. Po czwarte wreszcie, Józio łamie postępową ortologię, wprowadzając do wrogiego mu dyskursywnego uniwersum słowa z innego porządku (takie jak „ciepłe, uczuciowe i nieco roznegliżowane” słowo „mamusia” podrzucone podczas obiadu, kiedy to rodzice namawiają Zutę na nieślubne dziecko; F, s. 160). Na koniec dopuszcza się mistyfikacji: fałszuje liścik „per ty i cyniczny” od Zutę i wysyła go do Pimki. Wie dobrze, że „zuchwałość, cynizm, zepsucie, demonizm nowoczesnej” (F, s. 186) upiją starego profesora rozkoszną obietnicą radykalnego odhamowania. W ten sposób szuka dystansu zarówno do kostycznego idealizmu, jak i do jego cynicznego złuzowania.

Do czego prowadzi eksperymentowanie z abnegackimi technikami Diogenesa z Synopy, który dążył do tego, by „stać się nikim”? Czy Józioowi udaje się zneutralizować efekty uspołecznienia, które zasadza się na systematycznym zaszczepianiu pragnień, ambicji i projektów (KCR, s. 179–180)? Niestety, jego dążenia za każdym razem wieńczy spektakularna klęska. W chwili groteskowej kulminacji zapytuje dramatycznie: „gdzie była moja zemsta (...) i mój szłał na gruzach? Farsa zaczynała mnie powoli nużyć” (F, s. 206). Dlatego, doprowadziwszy do obłądnego „rojowiska i kłębowniska” (F, s. 211), Józio nie może zerwać więzi społecznych i pogрузić się w błogiej autarchii? Cofa się przed totalną abnegacją? Odkrywa niemożność przyjęcia konsekwentnie kynicznej postawy? A może

¹⁶ P. Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012, s. 151. Swoją drogą, to ciekawy kontekst dla rozważań o „heraldycznych prowokacjach” samego Gombrowicza; epatowanie ultranowoczesnych artystów drzewem genealogicznym nosi w sobie cechy działania demaskatorskiego nakierowanego na ujawnienie niewidzialnych hierarchii strukturyzujących demokratyczne społeczeństwo.

ani przez chwilę nie wcielił się w kynika i jego rzekome zwycięstwo jest tak naprawdę triumfem ultranowoczesnego cynizmu, który na biegunie podmiotowości odkrywa nieskończoną pustkę, a na biegunie świata – całkowitą obcość¹⁷.

Zostawiam te pytania nierozstrzygnięte, ciekawsze bowiem wydaje mi się co innego – funkcjonalność tej fabuły w obrębie całego projektu powieściowego. Teza moja brzmi następująco: poszukiwania bohatera kończą się fiaskiem, gdyż tego wymaga triumfalna strategia autora. Beznadziejna podróż Józia *à la recherche de l'effronterie perdue* służy odnalezieniu bezczelności na innej płaszczyźnie, poza planem fabularnym.

Cyniczne państwo

Najpierw jednak zrekonstruujmy ostatni epizod fabularny, który rozgrywa się w dworku Hurleckich. Rzecz charakterystyczna: Józio nie wciela się już tutaj w kynika, nie ucieka się do żadnych prowokacji, przeciwnie – próbuje unormować sytuację i zapobiec dojrzewającemu z wolna konfliktowi. Sklerotyczny system, którego opresji doznawał jako uczeń, tutaj przejawia się w złowrogo spotęgowanej postaci: „niższe klasy rzeczywiście są tylko klasami powszechnej szkółki (...). Czyż nigdy nie uciekniemy ze szkoły?” (F, s. 229). Egalitarny system okazuje się szkołą obłudy i rezygnacji: markuje awans, konserwując stratyfikację i zmuszając do zgody na społeczną predestynację. Dworska posiadłość wujostwa staje się miejscem konfliktu o klasowym podłożu, a przy tym – scenarią konwulsji nowocześnie cynizmu. Wszyscy uczestnicy bolimowskiej farsy zdają sobie sprawę, że przyszło im się skonfrontować w dobie radykalnego odwertykalizowania. Samougruntowanie szlachty zostało ostatecznie zniesione, a w miejscu różnicy antropologicznej instaurowano tezę o jednej, wspólnej naturze ludzkiej¹⁸. Istotowa różnica między szlachtą i plebem, ten ślad po *ancien régime*, jest podtrzymywana przez wuja Konstantego i kuzyna Zygmunta jako reguła pragmatyczna:

¹⁷ S. Wróbel, *Krytyka, satyra, sarkazm*, dz. cyt., s. 82.

¹⁸ P. Sloterdijk, *Pogarda mas*, dz. cyt., s. 63 i 113.

funkcjonuje jako różnica *na niby*, jawnie nieprawdziwe uzasadnienie ekonomicznej zwierzchności i kulturalnej wyższości.

Obrazuje to scena, w której wieści o nieudolnych transgresjach Syfona, usiłującego pobratać się z Walkiem, docierają do wuja. Ten ostatni próbuje na różne sposoby włączyć niekonwencjonalne zachowanie swego gościa w arystokratyczną narrację, dłatego stwierdza, że Syfon „zabiera się do Walka” i legitymizuje jego zachowanie, mówiąc, iż „Księżę Seweryn także lubił sobie od czasu do czasu” (F, s. 265). Józia złości „pieprzna restauracyjna mądrość życiowa wujaszka”, mierzi go „cyniczna łatwość najwygodniejszej, najbardziej pańskiej interpretacji zdarzenia”, ale nie protestuje, chce bowiem przywrócić hierarchiczne *status quo ante*. Kiedy jego kuzyn ujawnia niezwykłą sympatię w związku z tym, że Józio „wybił Walka po pysku” (F, s. 250), zawiązuje się między nimi braterstwo beneficjentów systemu. Gdy Zygmunt opowiada o zwyczajach związanych z biciem po mordzie chłopów i lokajów (a także fryzjerów i kelnerów), Józio próbuje co prawda „wtrącić gawędę, że wszak to nie to, nieprawda, nikt dziś nikogo nie wali, nie ma już tego, a może nigdy nie było, legenda, fantazja pańska” (F, s. 251), ale ostatecznie milczy. Akceptuje nowoczesny cynizm panów, będący antytezą idealizmu¹⁹.

Obserwujemy więc triumf i klęskę „cynicznego państwa”²⁰. Akto-rzy bolimowskiej sceny odkrywają „magię mordobicia” i stojący za nią „system natężonej i feudalnej hierarchii”, a dalej jeszcze – „układ, kanon i prawo odwieczne” (F, s. 260). Nadmierne spoufalenie się służby z państwem wywołuje akcję – rytualne znęcanie się nad pomówionym o kradzież Walkiem, by ten „przyjął państwo jak bóstwo” (F, s. 295) i upokarzającą tresurę, by „nie śmiał do końca życia krytykować” (F, s. 297). Ten „kicz przeraźliwy” (F, s. 297) przerywa dopiero reakcja – wtargnięcie do dworku zrewoltowanego tłumu. Józio trwa na pozycji zachowawczej i samozachowawczej; próbuje zapobiec zaostrzaniu się konfliktu i umocnić przywileje panów (do których sam się zalicza).

¹⁹ „Cyniczny pan unosi maskę, uśmiecha się do swojego słabego przeciwnika i gnębi go. *C'est la vie*. Szlachectwo zobowiązuje. Porządek musi być”, P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, dz. cyt., s. 129.

²⁰ Celowo używam tak dwuznacznego określenia: chodzi rzecz jasna o „klasę panującą”, ale też o organizm państwowy, który umacnia jej hegemonię.

Thymos

W *Pogardzie mas* Sloterdijk snuje refleksje wokół frazy Eliasa Canettiego z *Masy i władzy*: „Nagle dookoła robi się czarno od ludzi”. Odnajduje w niej sugestywną wizję „ludzkiego kleksa”, masy-zbiegowiska, znajdującej się w stanie „pseudoemancypacji i półpodmiotowości”. Czy takie „niejasne, labilne, odróżnicowane, preeksplozywne Coś”²¹ objawia nam się w *Ferdydurke*? W scenie kulminacji dworskiego zatargu natrafiamy na zdanie będące swoistym powtórzeniem, a zarazem odwróceniem słów Canettiego: „Zaludniło się w ciemnościach” (F, s. 299). Czy na scenę wkracza tutaj Lud, ta mityczna wielkość, będąca rezerwuarem eksplozywnego niezadowolenia²²? Czy też obserwujemy jedynie eksplozję lokalnych animozji, owszem, podszytych konfliktem klasowym, ale w gruncie rzeczy przygodnych, związanych z nieporozumieniem, złą wolą i nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności?

Odpowiedź na to pytanie można sformułować w perspektywie tymotyki, której kontury odnajdujemy w *Gniewie i czasie*. Sloterdijk dowodzi, że gniew wygnany został z listy charyzmatów; w zurbanizowanym, mieszczańskim świecie przeobraził się w wolę sukcesu, ale równocześnie ogromne grupy społeczne, będące agregatami napięć tymotejskich, stały się bardziej podatne na odgórne wprawianie w ruch napięć między centrami ambicji. W epoce nowoczesnej gniew wytracił swoje afektywne własności i rozbudowany został w formę projektu, a następnie – banku, który przejął lokalne zasoby złości i objął je nadzorem centralnego kierownictwa. Forma skarbu (zemsta) przekształciła się w formę kapitału (rewolucja)²³.

Gombrowicz zdaje się ukazywać tymotykę w stanie czystym; pod koniec ostatniego rozdziału dochodzi wszak do uwolnienia ogromnych energii frustracji, nienawiści i zemsty, energie te jednak nie podlegają żadnej planowej inwestycji. Brak wśród postaci choć jednego zadeklarowanego komunisty czy rzecznika „sprawy chłopskiej”, który mógłby zgromadzić te energie w konceptualnych „pojemnikach z nienawiścią”²⁴, dlatego rozpraszają się one

²¹ P. Sloterdijk, *Pogarda mas*, dz. cyt., s. 18.

²² Tenże, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011, s. 137.

²³ Tamże, s. 73–75.

²⁴ Tamże, s. 67.

i niespodziewanie konsolidują niezależnie od jakiegokolwiek managementu, dlatego też są tak podatne na karnawalizację. Finałowa „kupa” (do której Józio na siłę wpycha ciocię), choć wygląda bardziej złowieszczo od poprzedniej, zaaranżowanej w domu Młodziaków, wciąż ma charakter mocno farsowy i przypomina slapstickową sekwencję z komediowego filmu. Na tle XX-wiecznej gospodarki gniewu (którą Gombrowicz opisywał jako preparowanie wiar, prawd, ideałów i fanatyzmów²⁵) scena ta wygląda jak święto nierozumnej rozrzutności – istny tymotejski potlach, którego uczestnicy stają się współnikami w niepohamowaniu. Demonicznej mobilizacji zbiorowości Gombrowicz przeciwstawia ludyczne „rozluźnienie”, uwolnienie tymotejskich energii spod ideologicznej kurateli²⁶.

Ćwiczenia z prowokacji

Gombrowicz włącza się w nowoczesny łańcuch rewizji: różnice odkryte zastępuje różnicami tworzonymi, ucieka się do socjologicznego odczarowania, ukazuje świat, w którym „nie ma panów,

²⁵ W. Gombrowicz, *List do ferdydurkistów. Wywiady, odpowiedzi na ankiety, listy do redakcji czasopism*, Kraków 2004, s. 116.

²⁶ Por. rozważania pisarza o „triumfalnym rozluźnieniu” idącym na przekór „potwor-nemu zeszytnieniu” przedwojennych czasów: tenże, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 2012, s. 46. Przedmiotem osobnych dociekań mogłaby stać się kwestia wyzwolenia przez autoafirmację. Wydaje się, że w dziełach powojennych, a zwłaszcza w *Dzienniku*, Gombrowicz wskazuje na możliwość wydobywania spod kurateli humanizmu i odblokowania autoelocjonalnych potencjałów mowy. Sloterdijk, wbrew *communis opinio* XX wieku, za to w wybitnie nietzscheańskim duchu, przedstawia mowę jako medium afirmacji, czci i samouwielbienia. Język to instrument narcyzmu, nowoczesna kultura blokuje jednak tę funkcję i przypomina przez to wysoką tamę, piętrzącą autoelocjonalne energie mowy. Humanizm stanowi sugestię, aby mówiący wycofał się do bardziej wyważonych (nierozróżnialnych od umiarkowanej depresji) form samoafirmacji. Wydaje się, że w *Ferdydurce* widzimy nie tylko grę narcystycznych afektów, ale projekt integralnej autoafirmacji, który zakłada podważenie uroszczeń humanistycznej kultury, skupienie się na sprawach życia codziennego i uwolnienie obscenicznego nadmiaru samouwielbienia. Zob. P. Sloterdijk, *O ulepszeniu dobrej nowiny. Piąta „ewangelia” Nietzschego. Mowa wygłoszona w Weimarze, 25 sierpnia 2000 r., z okazji setnej rocznicy śmierci Fryderyka Nietzschego*, przeł. T. Słowiński, Wrocław 2010, zwłaszcza s. 49–60.

są tylko procesy podporządkowywania sobie innych; nie istnieje talent, są tylko procesy uczenia się; nie istnieje geniusz, są tylko procesy produkcji”²⁷. Taki świat – odwertikalizowany i niegotowy – stanowi rodzaj masy plastycznej, podatnej na wszelkie modelunki, gotowej do przyjęcia każdego, najbardziej nawet pokracznego kształtu. W *Ferdydurke* wojnie podjazdowej z kostycznym idealizmem towarzyszą zmagania z ideologicznym zeszczywnieniem. Pomiędzy ruchomymi granicami tych dwóch frontów mieści się pole konsekwentnej antyfilozofii i antysystematyki; metafizyczny i ideologiczny teren „przerobiony na plac zabaw” (KCR, s. 425). To strefa zaburzonej grawitacji – wartości, problematy, idee i doktryny znajdują się tu w stanie nieważkości, wagi natomiast nabierają sprawy drobne, przyziemne, egzystencjalne i osobiste.

Parafrazując 11 tezę Marksa o Feuerbachu, Sloterdijk pisze: „Filozofowie dotychczas tylko rozmaicie schlebiali społeczeństwu, tymczasem chodzi o to, by je prowokować”²⁸. Wobec dekadencji krytyki filozoficznej, która weszła w przymierze z show-biznesem i przekształciła się w „przemysł oburzenia”²⁹, autor *Pogarda mas* największy potencjał prowokacji dostrzega w artystycznej dywersji. Gombrowicz z pewnością zalicza się do pisarzy, którzy zachowują neokyniczny impuls i usiłują wyłamać się z dyktatu harmonii, przedrzeć się przez fikcję do rzeczywistości, zrehabilitować życie w pełni jego zmysłowych praw. A jednak towarzyszy mu świadomość pewnej dwuznaczności emancypacyjnego gestu; czym innym jest wywrotowe działanie (wyobraźmy sobie naśladowcę Diogenesa z Synopy, który oddaje się masturbacji na Krakowskim Przedmieściu!), czym innym zaś literackie ćwiczenia z prowokacji. Kyniczny gest posiada w tym przypadku nie tylko kontekst społeczny, ale też instytucjonalny. Nie dziwi zatem, że w debiutanckiej powieści Gombrowicza spora część wywrotowego potencjału kieruje się przeciwko samej instytucji literatury.

W *Ferdydurce* dostrzegam nie jeden, lecz dwa – bardzo różne, choć równie beczelne – ataki na literaturę. Przedmiotem jednego z nich jest autonomiczna, odcięta od życia domena, w której obowiązują specyficzne kryteria wartościowania i w której wszystko „przemienia się w śmieszność” (F, s. 86). W swoim radykalizmie

²⁷ Tenże, *Pogarda mas*, dz. cyt., s. 123–124.

²⁸ Tamże, s. 100.

²⁹ P. Sloterdijk, *Teoria krytyczna umarła*, przeł. A. Serafin, „Kronos” 2012, nr 3.

przypomina atak ten wystąpienia Wielkiej Awangardy, a w części postulatywnej przynosi charakterystyczną zachętę do otwierania się na Rzeczywistość, która „jest zawsze bogatsza od naiwnych iluzji i kłamliwych fikcji” (F, s. 92). Atak drugi przypuszczony zostaje na literaturę jako narzędzie mieszczańskiego humanizmu. Ten ostatni, jak dowodzi Sloterdijk w *Regułach dla ludzkiego zwierzyńca*³⁰, był upoważnieniem do narzucania młodzieży klasyków i utwierdzania uniwersalnego obowiązywania narodowych lektur, nad czym czuwała świadoma władzy i pełna samozadowolenia kasta filologów. Nie chodzi tylko o to, że wdrażanie uwielbienia dla wieszczów stanowiło narzędzie narodotwórcze; to sam naród definiował się jako fikcja czytającej publiczności, a wielkie struktury polityczne i ekonomiczne budowano według przyjaznego modelu towarzystwa literackiego. Gombrowicz dostrzegał trwający od czasu pierwszej wojny światowej proces deziluzji i stopniowego przechodzenia do społeczeństwa postliterackiego i posthumanistycznego, dlatego kyniczne gesty inscenizowane w materii literackiej wydawały mu się tyleż dwuznaczne, co śmieszne, wstydliwie niepoważne (wstydliwie, gdyż ich niepowaga kontrastowała z powagą zamierzeń krytyczno-filozoficznych).

Bezczelność odnaleziona

Józio nie jest w stanie odosobnić się od społecznych uwarunkowań i osiągnąć stanu samowystarczalności. Rozstajemy się z nim w chwili, gdy ucieka wraz z Zosią, odgrywając przed nią rolę zakonchanego porywacza, i wzywa „trzeciego człowieka”, który wyzwoliłby go z nowego opresyjnego układu. Jak rozumieć jego porażkę? Czy oznacza ona, że żadne działanie wywrotowe nie prowadzi do emancypacji? Taką sugestię wyczytać można z ostatnich scen powieści, które rozgrywają się pod „olbrzymią, infernalną” pupą, która „przeszywa z góry jak znak definitywny wszechświata” (F, s. 307). Tyłek, będący zwyczajowym znakiem redukcji do tego, co fizjologiczne, i reprezentujący zasadę kyniczną jako taką (KCR, s. 166), przybiera postać monstrialną i zinfantylizowaną, co w kontekście powyższej

³⁰ Tenże, *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie*, przeł. A. Żychliński, „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 4.

lektury rozumiem jako znak zwulgaryzowanego cynizmu. Właśnie cynizm stanowi „klucz wszelkich zagadek, ostateczny mianownik rzeczy” (F, s. 307); o ile przed gębą można uciec w inną gębę, o tyle przed nim „w ogóle nie ma ucieczki” (F, s. 310). Kynizm jako strategia antyfilozoficzna o wymiarze egzystencjalnym okazał się dialektycznie sprzężony z własnym sobowtorem. Linia dzieląca kynickie *zniesienie* filozofii od cynicznego *autodementi* (KCR, s. 559) okazała się na tyle niewyraźna, że Józio padł ofiarą własnych machinacji.

Ale przecież w ostatnich słowach *Ferdydurke* ponownie do głosu dochodzi autor (o czym świadczą inicjały W.G.), z ostentacyjną dezynwolturą podrzuca nam zabawny dwuwiersz („Koniec i bomba, a kto czytał, ten trąba”) i klęskę protagonisty obraca we własny sukces. Zakończenie pozwala ocalić anarchiczny impet i witalistyczną energię powieści; to grymas, w którym literatura przedrzeźnia samą siebie³¹. Sloterdijk powiada, że wszelka radykalna krytyka stowarzysza się z satyrą i subwersją (w tym sensie „poważna krytyka” to *contradictio in adiecto*), z „podkopywaniem od «dołu» wielkich systemów teoretycznych postrzeganych jako warowne twierdzenia albo więzienia” (KCR, s. 312). Gombrowicz wykorzystuje w *Ferdydurce* krytyczny potencjał subwersji i satyry, a na końcu dystansuje się od własnej pracy i wyśmiewa nazbyt poważnego czytelnika. Józio przemierza cyniczny półmrok w poszukiwaniu utraconej bezczelności, ale ostatecznie wyrzeka się jej i dobrowolnie kapituluje; porzucamy go w daremnej ucieczce znikąd i donikąd. Ale w tym samym momencie jego twórca triumfuje i ukazuje nam chętnie, pod postacią błędnego wierszyka, trofeum odnalezionej bezczelności.

W *Krytyce cynicznego rozumu* proces zaburzenia bezczelności skojarzony został z postępującą demoralizacją oświecenia. W języku staroniemieckim słowo to pozbawione było pejoratywnego wydźwięku i oznaczało „twórczą agresywność” (śmiałość, żywotność, zuchwałość), by z czasem przesunąć się w rejony arogancji i bezsilnej agresji. Jego historia odzwierciedla „proces dewitalizacji kultury” (KCR, s. 119). Pod piórem myśliciela witalistycznego takie sformułowanie przyjmuje postać diagnozy chorobowej: nasze społeczeństwa weszły w „stadium zorganizowanej powagi”, która niweczy

³¹ Foucault opisywał cynizm jako „grymas, w którym filozofia przedrzeźnia samą siebie” oraz „stłuczone zwierciadło, w którym filozof może się ujrzeć i nie rozpoznać”, M. Foucault, *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, Paris 2009, s. 248.

twórczy potencjał jednostek (KCR, s. 137). Konieczna jest terapia, a streszcza się ona w takim oto haśle: kto chce uprawiać filozoficzną krytykę, musi odważnie zstąpić w mroczne egoizmy i pozbawione wrażliwości formy naszej tożsamości. Kto się chce jeszcze uważać za zwolennika oświecenia, musi być bardzo bezczelny i bardzo bezwstydnym (KCR, s. 146). Gombrowicz jako jeden z nielicznych podjął wyzwanie; skomplikowana maszynaria tekstowa i myślowa *Ferdydurke* obraca się przeciwko nowoczesności, która permanentnie dokonuje wrogiego przejęcia i w miejsce kynicznego błazna podstawia fałszywego (cynicznego) sobowtóra. Tym zaś, co bezustannie domaga się produkcji (jest bowiem raczej zadane, niż dane, a przy tym pojawia się w perspektywie nieuchronnej utraty), pozostaje pierwotny sens bezczelności.

MASZYNY ANTROPOLOGICZNE W DRAMATURGII TADEUSZA RÓŻEWICZA

„Świat to dziwnie urządzona maszyna, a człowiek jest i smarem,
i piaskiem w trybach tej maszyny”.

Świadkowie albo nasza mała stabilizacja (I, s. 194)¹

Podczas procesu lorda Jima dochodzi do pewnego incydentu, który Marlow relacjonuje szczegółowo pod koniec VI rozdziału powieści:

Był tam pies, snuł się wciąż tam i z powrotem między nogami, w niemy, skradający się sposób, charakterystyczny dla tamtejszych psów – i mój towarzysz potknął się o niego. Pies uskoczył w bok milczkiem, a człowiek powiedział głosem trochę podniesionym, śmiejąc się z lekka: „Niech pan spojrzy na tego parszywego kundla” – po czym prąd ludzi pchających się do sali rozdzielił nas natychmiast. Oparłem się na chwilę o ścianę, a nieznajomy zdołał dotrzeć do schodów i znikł. Widziałem, że Jim odwrócił się gwałtownie. Zrobił krok naprzód i zagroził mi drogę. (...) Pies, usiłujący właśnie prześlizgnąć się przez drzwi, siadł spiesznie i jął sobie wygryzać pchły.

– Czy pan do mnie mówił? – spytał Jim bardzo cicho².

¹ Oznaczenia w nawiasach odsyłają do wydania *Utworów zebranych*: T. Różewicz, *Dramat*, t. 1–3, Wrocław 2005. Poza tym korzystam z dwóch innych skrótów: Ou – G. Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, przeł. J. Gayraud, Paris 2002; O – G. Agamben, *Otwarte (fragmenty)*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.

² J. Conrad, *Lord Jim*, przeł. A. Zagórska, BN II 188, Wrocław 1978, s. 82.

Pytanie to skierowane jest do Marlowa, który odpowiada, że nigdy nie było im dane rozmawiać. Ewidentnie doszło do nieporozumienia: kapitan Patny w ogóle nie dostrzegł błakającego się po sali sądowej psa i odniósł zasłyszane słowa do siebie.

W *Przyroście naturalnym*, w notatce opatrzonej datą 13 stycznia 1967 roku, Różewicz przywołuje powyższą scenę, określając ją mianem „jądra ciemności” tego wielkiego poematu epickiego:

Mimo romantycznego gestu w chwili śmierci, mimo wspaniałej walki, mimo tragicznej miłości, dla mnie prawdziwy dramat Jima rozegrał się w dość podłej, jarmarcznej scenerii, pełnej zgielku sali sądowej... W przejściu. Na korytarzu. Ktoś krzyknął na parszywego psa, na realnego parszywego psa przybłądę. A Jim pomyślał, że to chodzi o niego... „Czy pan do mnie mówił? – spytał Jim bardzo cicho” to jest dla mnie najbardziej tragiczny moment w życiu Lorda Jima. W tym jest cały dramat jego życia. W tym, w tej scenie, są elementy teatru „wewnętrznego”, o którym myślę i mówię (II, s. 131–132).

Grzegorz Niziołek pisze, że w scenie tej Różewicz odnalazł „jądro ciemności” swojej własnej dramaturgii: „doświadczenie poniżonego człowieczeństwa, przeżycie pohańbienia ludzkiej istoty”³. Skłonny byłbym inaczej rozumieć tę komedię omyłek. Biorąc do siebie słowa rzucone pod adresem psa, lord Jim mimowiednie zrównuje się ze zwierzęciem. Nagle dochodzi do ujawnienia niepochwytności człowieczeństwa – okazuje się, że nie sposób zdefiniować niczego, co byłoby mu właściwe, gdyż jest ono funkcją gier językowych. Już w pierwszym akapicie powieści, który przynosi prezentację bohatera, czytamy, że „z zachowania jego przebijała jakby uparta pewność siebie, w której nie było nic agresywnego”⁴. Ta „uparta pewność” podminowana jest własnym przeciwieństwem, co widać wyraźnie w oryginale, gdzie odnajdujemy frazę „a kind of d o g g e d self-assertion” (wyróżnienie J.F.). Mocne samopotwierdzenie podsyte jest elementem psim, zniewalającym, wydającym Jima na pastwę biologicznych i środowiskowych determinacji. Conrad wpisuje losy lorda Jima w grę palindromów *dog! god*⁵, sugerując, że człowiek to

³ G. Niziołek, *Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004, s. 119.

⁴ J. Conrad, *Lord Jim*, dz. cyt., s. 7.

⁵ J.P. Anderson, *Conrad's Lord Jim: Psychology of the Self*, Boca Raton 2005, s. 36.

był rozpięty między zwierzęcym i boskim, cielesnym i duchowym, uwarunkowanym i autonomicznym.

Najważniejszym elementem „teatru wewnętrznego” Różewicza jest zradyzalizowane doświadczenie lorda Jima: odkrycie, że człowiek nie posiada żadnej istoty do urzeczywistnienia, żadnego historycznego czy duchowego powołania ani żadnego biologicznie zdeterminowanego celu. Odkrycie – jak dopowiada Giorgio Agamben – będące warunkiem możliwości istnienia etyki⁶.

Ból fantomowy

Kartoteka wpisuje się w literacką traumaturgię wczesnego Różewicza, która transponuje urazy i zranienia na materię tekstu⁷. Traumatycznym doświadczeniem jest tu przede wszystkim katastrofa semantyczna, będąca następstwem wojny. Jej podstawowe wymiary znamy z wiersza *Ocalony*:

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę. (...)
Człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgonny porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni⁸.

Za sprawą wojennego ludobójstwa doszło do drenażu znaczeniowego pojęć, które utraciły więź z żywym doświadczeniem i ze sferą wartości, i odtąd „są tylko wyrazami”⁹. Wieloimienny bohater *Kartoteki* trwa inercyjnie w chaosie pustych słów, które maskują wyobcowanie i aksjologiczną pustkę. Nie ufa żadnym humanistycznym pocieszeniom, świadom tego, że „ludzie to kupa zwierząt pełzająca po gównie” (I, s. 56). Równocześnie nie potrafi znaleźć

⁶ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 49.

⁷ R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 202.

⁸ T. Różewicz, *Ocalony*, w: tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 14.

⁹ Tamże.

punktu oparcia we własnej biologicznej egzystencji, uczynić ze swojej animalności osnowy jakiejś narracji tożsamościowej¹⁰.

Często podkreślano, że protagonista dramatu jest antybohaterem, co oznacza, że stanowi przeciwieństwo postaci działającej w czytelnie ustrukturyzowanym świecie podług przyjętych schematów zachowań i wartości. W przestrzeni rozmytych polaryzacji fabuła w sensie arystotelesowskim – czyli powiązanie prawdopodobnych działań, które wiodą bohatera ze szczęścia ku nieszczęściu albo na odwrót – staje się niemożliwa, a jeżeli istnieje, to tylko *per negationem*:

Teatr mój jest żywym organizmem, jest podobny do człowieka, inwalidy, który stracił w walce lewą nogę, lecz ciągle czuje ból w tej nodze. Teatr ten bowiem stracił akcję dramatyczną (...) ale ten utracony, podstawowy członek ciągle mi sprawia ból (II, s. 95).

Antybohater, zagubiony pośród „nazw pustych”, nie jest w stanie odnowić mocy języka, by określić swoje miejsce w świecie. Za sprawą tej niemocy staje się antyczłowiekiem i antyzwierzęciem: nie może uruchomić gry wkluczeń i wykluczeń, które generują „ludzkość”. W teatrze Różewicza „człowiek” to amputowane pojęcie, które wywołuje dokuczliwy ból fantomowy. Maszyna antropologiczna zacięła się za sprawą ludobójczego eksperymentu, będącego „monstrualną próbą ponownego rozróżnienia ludzkiego od nieludzkiego, która pogrzebała możliwość samego rozróżniania” (Ou, s. 42).

Maszyny antropologiczne

W eseju zatytułowanym *Otwarte. O człowieku i zwierzęciu* Giorgio Agamben problematyzuje pojęcie życia, które w naszej kulturze okazuje się czymś trudnym do zdefiniowania, dlatego musi być

¹⁰ Trudno zgodzić się z tezą, że „postacie wciąż próbują odzyskać poczucie własnej tożsamości, szukają potwierdzenia swego istnienia w kontakcie z drugim człowiekiem i w biologicznej egzystencji. Świadomość własnej cielesności staje się dla nich potwierdzeniem sensu istnienia, ujawnia prawdę o nich samych”. Zob. L. Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 283.

zawsze z czymś łączone lub od czegoś odróżniane (O, s. 124). Arystoteles, który dzieli życie na wegetatywne (organiczne) i relacyjne (zwierzęce), kreśli po raz pierwszy ruchomą granicę przebiegającą wewnątrz istoty ludzkiej. By przeciwstawić człowieka innym żywym istotom i ufundować specyficzną ekonomię relacji między ludźmi a zwierzętami, należało wydzielić życie zwierzęce wewnątrz człowieka: „dystans i bliskość zwierzęcia zostały zmierzone i rozpoznane przede wszystkim w tym, co najbardziej intymne i własne” (O, s. 125–126). Na przekór dominującemu w naszej kulturze pojmowaniu człowieka jako połączenia ciała i duszy, żywego organizmu i *logosu*, Agamben proponuje, abyśmy pomyśleli o człowieku jako wyniku rozłączenia tych dwóch pierwiastków. Trzeba zatem badać „nie tyle metafizyczną tajemnicę złączenia duszy i ciała, ile praktyczną i polityczną tajemnicę ich rozdziału” (O, s. 126). Stawką są nie tylko kwestie teologiczne i filozoficzne, ale też etyczne, polityczne i prawne, chodzi bowiem o produkcję natury ludzkiej.

Maszyna antropologiczna wytwarza to, co ludzkie za pomocą opozycji człowiek/ zwierzę, w ponawianych aktach wykluczenia (będącego również pochwyconiem) i włączenia (będącego również wykluczeniem). Działa ona – jak pisze Paweł Mościcki –

na zasadzie dialektycznego splotu człowieka i zwierzęcia, w którym to, co radykalnie od siebie odseparowane jest jednocześnie nierozdzielne, ponieważ tożsamość jednego terminu opiera się na negatywnym odniesieniu do drugiego. Działanie maszyny to nic innego jak proces antropogenezy, sukcesywne konstruowanie podmiotu ludzkiego jako czegoś całkowicie wyłączonego ze stanu natury, a jednocześnie w osobliwy sposób zależnego od artykulacji tej różnicy¹¹.

Agamben wyróżnia dwie odmiany maszyny antropologicznej: starożytną i nowożytną. Ta pierwsza generowała wewnątrz poprzez włączanie tego, co zewnętrzne, a nie-człowieka wytwarzała przez humanizację zwierzęcia (podstawowymi figurami zwierzęcości w ludzkiej postaci byli: małpolud, *homo ferus*, niewolnik oraz barbarzyńca). Ta druga funkcjonuje na odwrót – zewnętrznie wytwarzane jest przez wykluczenie tego, co wewnętrzne, a to, co nieludzkie – przez animalizację człowieka. Izoluje nie-ludzkość w człowieku,

¹¹ P. Mościcki, *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena*, Warszawa 2012, s. 150.

lokując ją w antropologicznych figurach człowieka-małpy lub *homo alalus* (człowieka pozbawionego mowy). Nie jest to mechanizm, który pozwala się w pełni kontrolować: „wystarczy rozszerzyć nasze pole badawcze kilka dekad wprzód, aby w miejscu tego niewinnego odkrycia paleontologicznego odnaleźć Żyda, czyli nieczłowieka wytworzonego przez człowieka” (O, s. 130).

Nowożytna maszyna antropologiczna, ten „motor stawania się przez człowieka bytem historycznym” (O, s. 133), systematycznie wypiera to, co zwierzęce, na zewnątrz. Jako taka pozostaje jednak „urządzeniem ironicznym” (Ou, s. 51), gdyż jej mechanika dowodzi, że to, co ludzkie, jest za każdym razem zakładane z góry. W sposób nieuchronny ujawnia brak stałej tożsamości czy natury człowieka, który staje się sobą w ponawianym akcie podziału. Jej praca generuje też strefę nieokreśloności, w której „zewnątrze jest tylko wykluczonym wnętrzem, a wewnątrz z kolei tylko włączonym do środka zewnątrzem” (O, s. 130). W strefie tej nie sposób rozdzielić eksterioru i interioru, ludzkiego od zwierzęcego, rozumnego od nierozumnego i prawnego od nieprawego¹².

W twórczości Różewicza problematyka „końca człowieka” czy „śmierci człowieka” odgrywała od początku kluczową rolę. Zanotowane przez niego ogólnikowe stwierdzenia, że „człowiek przecież został zamordowany w Oświęcimiu”¹³, spotykały się z głębokim niezrozumieniem. Oskarżano pisarza o lamentacyjną egzaltację, o niezdolne *self-pity* lub płytki nihilizm¹⁴. Tymczasem autor *Niepokoju* w sposób nadzwyczaj konsekwentny (choć bynajmniej nie systematyczny) rozwijał refleksję o człowieku postrzeganym jako miejsce i wynik nieustannych podziałów. W tym kontekście cała dramaturgia Różewicza – a szczególnie jej środkowy okres, tj. trzy utwory sceniczne z lat 70. – jawi się jako radykalny eksperyment przeprowadzony na terenie refleksji antropologicznej.

¹² Znaczy to, że przestrzegania prawa nie da się odróżnić od jego naruszania: dowolne postępowanie uchodzące za zgodne z prawem może okazać się wykroczeniem i na odwrót – przestępstwo może okazać się zgodne z prawem. Zob. też: G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 125–126.

¹³ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w: tegoż: *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 260–261.

¹⁴ Zob. na przykład J. Przyboś, *Zapiski polemiczne*, „Poezja” 1967, nr 6; A. Werner, *Sen o nicości*, w: tegoż, *Polskie, arcy-polskie...*, Warszawa 1987, s. 97; P. Śliwiński, *Przygody z wolnością – uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 75.

Dwa paradoksy

Wielu interpretatorów odnajdywało u Różewicza dramat „pohańbionej ludzkości”, w którym człowiek odkrywa w sobie bestię, *homo sapiens* demaskuje własny nierozum, twórca wartości ulega pokusie „ciała, zmysłów, seksu”, które prowadzą „do zepsucia i rozkładu”¹⁵. Budowaniu tej dualistycznej wizji towarzyszyło rozmaite rozstawianie akcentów: jedni dowodzili, że pisarz obnaża wielkie kłamstwo kultury, by ukazać „prawdę wyzwolonego instynktu, prawdę darwinowską”, mówiącą, że w człowieku „kryje się zwierzę okrutne i bezwzględne w zaspokajaniu potrzeb”¹⁶. Inni doszukiwali się pierwiastka parenetycznego:

Człowiek musi zobaczyć w sobie zwierzę, żeby wyzbyć się pychy, żeby – gdy spojrzy na inne ludzkie zwierzę – nigdy nie przyszło mu do głowy pytanie: i po co to-to żyje¹⁷.

Opcje te można wpisać w schemat nihilizm – moralizm, który przez wiele lat strukturyzował krytyczne komentarze.

Czesław Miłosz sprowadził pisarstwo Różewicza do paradoksu:

to, co jest w człowieku najmniej zwierzęce, co odróżnia go radykalnie od zwierząt, czyli świadomość i mowa, rozpacza nad naszym do zwierząt podobieństwem¹⁸.

Paradoks ten funkcjonuje na zasadzie opozycji, której człony budowane są z mocnych utożsamień: z jednej strony to, co ludzkie, czyli językowe, świadome, rozumowe, kulturowe i sztuczne, z drugiej zaś to, co zwierzęce, czyli przedjęzykowe, nieświadome, instynktowne, biologiczne i naturalne. W tej opozycji zwierzęcość utożsamiana jest z brakiem dystansu do świata; zwierzę pozostaje „ubogie w świat” jako byt całkowicie pochłonięty przez otoczenie i uwięziony w aktualności. Człowiek może zaistnieć dopiero za sprawą cięcia oddzielającego żywą istotę od niej samej, uniemożliwiającego

¹⁵ H. Vogler, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1969, s. 33.

¹⁶ M. Piwińska, *Różewicz, romantyzm, awangarda*, „Dialog” 1969, nr 7, cyt. za: S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 283.

¹⁷ S. Gębala, *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978, s. 190.

¹⁸ C. Miłosz, *Różewicz w roku 1996*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 42.

bezpośrednią relację ze środowiskiem, ale zarazem otwierającego przestrzeń, w której pojawić się może myśl i kreacja. Tym cięciem jest mowa.

Paradoks podsunięty przez Miłosza można podmienić na inny, związany z zagadką języka. W 1899 roku Ernst Haeckel odnalazł i opisał brakujące ogniwo między małpami człekokształtnymi a człowiekiem – był nim *pithecanthropus alalus*, człowiek pozbawiony mowy. Ten *missing link*, miał rozwiązać kwestię antropogenezy, pomnożył jedynie konfuzję, nie tłumaczył bowiem w żaden sposób pojawienia się mowy. Przejście od *Sprachloser Urmensch* do *homo* jako istoty mówiącej dokonało się – jak pisze Agamben – poprzez wydzielenie języka, „elementu, który nie miał nic wspólnego ani z jednym, ani z drugim, stanowił natomiast założoną cechą szczególną człowieka” (O, s. 129). Język nie jest czymś wpisanym w psychofizyczną strukturę *homo sapiens*, pozostaje historycznym wytworem, który nie może być przypisany ani zwierzęciu, ani człowiekowi. Utożsamiając swój byt z posiadaniem języka, człowiek obdarzony mową musi umieścić „poza sobą, jako coś już i jeszcze nie-ludzkiego, swoją własną niemotę” (O, s. 127).

Różewicz operuje kontrastem milczącego świata zwierząt i świata ludzi, który konstytuuje „gadanina” (lub „tortura obrotnego w pustce języka”¹⁹), ale też raz po raz zamazuje tę opozycję, powołując do życia gadające niby-zwierzęta oraz postaci dotknięte niemotą, podobne owemu *homo alalus*, który zarazem jest i nie jest człowiekiem. Animalizacja człowieka, humanizacja zwierzęcia oraz kreacja bytów pośrednich, animalno-ludzkich, służą ukazaniu operacji semantycznych (uwikłanych w rytuały społeczne), służących produkcji podmiotów ludzkich. Różewicz problematyzuje pojęcie człowieka w podwójnym kontekście: „epoki pieców” i kultury masowej społeczeństwa konsumpcyjnego. Maszyna antropologiczna nie powinna działać sprawnie, gdyż wojenne ludobójstwo przyczyniło się do rozrostu szarej strefy²⁰, urągającej binarnym opozycjom. Jeśli mimo to nadal funkcjonuje, to tylko dzięki zapomnieniu, manipulacji lub przemocy.

¹⁹ „gadając straciliśmy godność/ i powagę zwierząt/ wprowadzamy nieład/ między rzecz i słowa”, T. Różewicz, *więc jednak żyje się pisać wiersze za długo?*, w: tegoż, *Niepokój*, dz. cyt., s. 605.

²⁰ Pojęcia szarej strefy używam zgodnie z konceptualizacją Agambena, ta jednak zachowuje żywą więź z oryginalnym ujęciem Primo Leviego. Zob. P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 38–41.

Praktyczna tajemnica

W dramatach z lat 60. Różewicz ukazuje maszynę antropologiczną, która działa za sprawą zapomnienia, wyparcia doświadczenia wojennego. W komedii *Spaghetti i miecz* grupa weteranów oddaje się wspomnianiu oraz idealizowaniu partyzanckiej przeszłości. Ich tyrady kompromitują mit bohaterski oraz zapewniający mu trwałość paradygmat romantyczny²¹. Doświadczenie wojenne zagospodarowane zostaje przez zestaw narodowo-heroicznych sloganów i dopasowuje się gładko do poetyki „wojennego westernu”²². A jednak daje o sobie znać jakaś niezagospodarowana resztką, która naprowadza nas na skandal quasi-zwierzęcego bytowania w lesie, związanego z zabijaniem i ciągłą walką o przetrwanie. Przybiera ona postać braku i realizuje się w fantazmacie pokawałkowania: dowiadujemy się, że podczas nieudanego aktu sabotażu ktoś stracił palec, ktoś ucho, a ktoś oko, ale dokładnie nie wiadomo, o kogo chodzi, i czy na pewno doszło do tych okaleczeń.

Próba rekonstrukcji nie może się powieść, gdyż jej stawką nie jest odzyskanie przeszłości, lecz utwierdzenie ludzkiego statusu „leśnych”. Ich zwierzęce pseudonimy (Kura, Koza, Sroka, Mewa, Kruk, Orzeł, Lew) mają pozostać znakami heroizmu, a jednak zawarty w nich animalizacyjny potencjał domaga się bezustannego rozbrajania... Nic dziwnego, że w drugiej części dramatu zarzewiem konfliktu staje się ugotowany skowronek, blokujący pracę pseudonimu i metafory, a kucharz zostaje wprost oskarżony o ludożerstwo (I, s. 277). Konstruowanie człowieczeństwa zakłada wykluczanie na zewnątrz tego, co zwierzęce, to zaś w przypadku partyzantów ze wsi Pupy Dolne okazuje się zadaniem arcytrudnym ze względu na zoologię wojennego pseudonimu...

Kompulsywne izolowanie zwierzęcości, wyrzucanie jej poza margines wspólnotowego życia to temat *Grupy Laokoona*. Dramat ten czytano zwykle jako satyryczny portret współczesnych mieszczan bytujących w doskonale sztucznym kulturowym uniwersum, ulepionym z gotowych form społecznych i frazesów. Ich projekt estetyzacji życia można postrzegać dwojako: jako relikw przeszłości, nieprzystający do epoki, którą rządzi „politechnizacja” (I, s. 138), bądź jako odpowiedź

²¹ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000, s. 77.

²² M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 36–43.

na doświadczenie własnej animalności. Matka, Ojciec i Dziadek utrzymują, że człowiekiem stajemy się w procesie humanizacji (której nie chce poddać się Syn), przez dążenie do doskonałości podległej ideałowi kalokagatii (I, s. 142). Ich rozmowy toczą się w przestrzeni między kuchnią a ubikacją. Fizjologia została skutecznie wypchnięta poza przestrzeń współbycia (której metonimią pozostaje przestrzeń sceniczna), ale stanowi konieczny punkt odniesienia dla stawania się człowiekiem. Tożsamość człowieka-twórcy kultury (który chłonie piękno i sam je z siebie wysnuwa, niczym Matka-malarka; I, s. 169) powstaje w polu dialektycznych napięć z czynnościami fizjologicznymi (wchłanianie pokarmu i wydalanie). Nie chodzi tutaj o żaden dualizm ciała i duszy, lecz o „praktyczną tajemnicę” ich rozdziału, ustanawianego dyskursywnie i performatywnie. Do zrozumienia tej tajemnicy zbliża się jedynie Dziadek, który pod koniec dramatu dekomponuje logikę albo-albo i ustanawia w jej miejscu logikę zarówno-i: „bankructwo humanizmu swoją drogą, a gorgonzola swoją” (I, s. 176). Tekst kończy niespokojne indagowanie Dziadka, który uchyla się od jednoznacznych odpowiedzi²³ i odmawia udziału w językowym ustanawianiu „natury ludzkiej”.

Z kolei bohater *Wyszedł z domu* doznaje amnezji wskutek wstrząsu (pośliznął się na skórcie od banana i uderzył głową o pomnik) i osiąga status mówiącego zwierzęcia. Język włącza go w świat ludzi, a brak pamięci – w świat zwierząt (Ou, s. 87–88). Żona próbuje wydobyć go z aktualności, „odbudować go” (II, s. 63) przy pomocy *curriculum vitae* i wspomnień, korepetycji z historii i z anatomii (II, s. 72–75). Wprawia w ruch maszynę antropologiczną, która ma umożliwić mężowi samoidentyfikację. Jej pedagogika nosi znamiona cyrkowej tresury – chodzi wszak o to, by nauczyć Henryka kilku prostych czynności „jak małego pieska” (II, s. 63). Co ciekawe, podobnie procesy pedagogiczne opisuje ich syn Beniamin, który w komicznym monologu skarży się na dorosłych:

najpierw się mną bawili jak małpka
 (...) jak byłem mały
 to mówili do mnie jak do pieska
 (...) wszyscy ciągle z człowieka niezadowoleni (II, s. 54–55).

²³ „DZIADEK Coś we mnie znów drgnęło.
 OJCIEC Co?
 DZIADEK Czy ja wiem, co?” (I, s. 176).

Dziesięcioletni chłopiec wciąż jeszcze pozostaje „kandydatem na człowieka”, człekokształtną istotą podległą kulturowym procesom formowania podmiotu ludzkiego. Stopniowe wychodzenie ze stanu natury (zwierzęcości Henryka, dzieciństwa Beniamina) odbywa się w toku budujących procedur, przy wykorzystaniu technik wdrażania, normowania i dyscyplinowania. Jak przebiegać będzie *Bildung* Beniamina, nie wiadomo, natomiast Henryk ponownie „wychodzi z domu”, porzucając rodzinę, świat czytelnych ról społecznych i domenę starannie wypreparowanego człowieczeństwa. On jeden zdaje się rozumieć nieznośny skandal kondycji ludzkiej, a mianowicie fakt, że człowiek jest zwierzęciem antropomorficznym.

Zwierzę antropomorficzne

W *Otwartym* Agamben przypomniał dylematy Linneusza, który oddawał się obserwacji małp i zastanawiał się, jaka *differentia specifica* określa odrębność człowieka na tle naczelnych. Odpowiedź, jakiej udzielił, wprowadziła w konfuzję jego współczesnych: człowiek jest zwierzęciem, które musi uznać się za człowieka, by nim być. Od zwierząt odróżnia go czysta potencjalność, to znaczy możliwość rozpoznania się i odnalezienia w świecie. Rzucony na ziemię nagi i pozbawiony mowy, staje się człowiekiem poprzez mozolne kształtowanie.

Homo sapiens nie jest więc ani substancją, ani precyzyjnie zdefiniowanym gatunkiem; to raczej maszyna lub narzędzie do produkowania samowiedzy człowieka (Ou, s. 49).

Maszyna antropologiczna działa w ten sposób, że *homo*, jako zwierzę „konstytutywnie antropomorficzne” (to znaczy podobne do człowieka), „by stać się człowiekiem, musi się rozpoznać w nie-człowieku” (Ou, s. 49–51).

W *Wyszedł z domu* za tło zabiegów pedagogicznych Żony służą dwie wizje zbiorowiska przypominającego zwierzęce stado. W jednej z nich zalotnicy odziani w skóry psów i pawianów, schowani za zwierzęcymi maskami „piszcza, porykują, rżą jak ogiery, kwiczą” (II, s. 40),

w drugiej zaś dystygowani goście zmieniają się w „ludzkie mrowie pokrywające bufet”, a „cięte riposty, kalambury, aforyzmy” wypiera „mlaskanie, syczenie, zgrzytanie, łamanie kości” (II, s. 67–69). Te dwa obrazy zwierzęcości, wydającej człowieka na pastwę pożądania i głodu, stanowią jakby sekwencje załączkowe, które rozrastają się w kolejnych utworach dramatycznych, zwłaszcza zaś w *Białym małżeństwie*.

Na początku dramatu dwie główne bohaterki czytają tekst dotyczący prokreacji *homo sapiens* rozpatrywanej na tle porównawczym²⁴. Zaczyna się poniekąd od dylematu Linneusza: czy istnieje jakakolwiek istotowa różnica między człowiekiem a zwierzęciem? Czytana przez Biankę i Paulinę praca ilustruje ironiczne działanie nowożytnej maszyny antropologicznej, która wymazuje, jeden po drugim, tradycyjne wyznaczniki człowieczeństwa, ukazując istotę ludzką nie tyle, jak się powszechnie mniema, w jej nagości, co w przyrodzonej labilności – jako byt pozbawiony natury, zawieszony między zwierzęcym i ludzkim, „będący zawsze czymś więcej i czymś mniej, niż sobą samym” (Ou, s. 51).

Nie przypadkiem w kolejnych scenach nie dochodzi do pełnych zwierzęcych metamorfoz ani nawet do objawienia „złożoności” istoty ludzkiej (to znaczy faktu, że składa się ona z dwóch zantagonizowanych pierwiastków). Tym, co się ujawnia, jest stan relacyjnego niedookreślenia, czyli niezdefiniowania, będącego funkcją dialektycznych napięć. Szczególną rolę odgrywają tu sceny biesiadne, w których to, co biologiczne (głód, odżywianie się), spotyka się z tym, co kulturowe (formy kulinarno-towarzyskie). Do najdalej posuniętych przemian dochodzi właśnie przy stole: matka gęga, kucharka pokwikuje, słowa Dziadka i Ojca zmieniają się w „porykiwanie, stękanie, czkanie” (III, s. 39), Ciotka gdacze jak kura, a podczas sceny przyjęcia weselnego wszyscy „przemawiają głosami zwierząt domowych i dzikich... mlaskają, cyskają, czkają, pomrukują, porykują” (III, s. 62). Ani transgresja i ekstatyczne roztopienie się w animalności, ani pojednanie człowieka ze zwierzęcą naturą; w bohaterach zachodzi permanentny podział, który znajduje swoje przedłużenie w przestrzeni

²⁴ Pierwszy jej fragment brzmi tak: „u kobiety, u niektórych czwororękich i małych małp, u niektórych mięsożernych, niedźwiedzia, hieny, u białej foki, wreszcie u samicy damiana kapskiego pochwa jest całkiem lub częściowo zamknięta przez błonę...” (III, s. 10).

międzyludzkiej, decydując o podstawowych konfiguracjach życia społecznego i rodzinnego.

Tak właśnie rozumieć można podwójność, którą naznaczone są wszystkie postacie: byk-Ojciec upodabnia się do chutliwego zwierzęcia (III, s. 19), ale nie przestaje pełnić obowiązków głowy rodziny („ma łeb byka, poza tym ubrany normalnie (...) od czasu do czasu porykuje – śmieje się”; III, s. 43); imię Bianki konotuje czystość, ale jego skrót (Bi) wskazuje na ukryte podwojenie; Paulina jest, zgodnie z łacińską etymologią, „mała”, ale przy tym, „nad wiek rozwinięta”; Aniela występuje jako Ciotka, a słowo to pozostaje potoczną nazwą menstruacji... Imiona te opalizują antynomicznością dopełniających się znaczeń, a każde z nich przybiera funkcję nierozstrzygalnika²⁵. Nie chodzi o jedność przeciwieństw, lecz o bezustanną oscylację, uniemożliwiającą jakiegokolwiek scalenie. Podobną funkcję pełnią inne rozsiane w tekście podwojenia: podobieństwa brzmieniowe, niejasne aluzje, dwuznaczniki, gry symetrii. Wskazują, po pierwsze, na pośrednią pozycję człowieka, „między biegunami i na pograniczu”²⁶. Ale obrazują też, po drugie, nieostateczność tych podziałów. Maszyna antropologiczna kreśli wciąż na nowo linię demarkacyjną oddzielającą człowieka od zwierzęcia, a proces ten odbywa się w słowach, gestach i spojrzeniach bohaterów.

Główny wątek fabuły, czyli dorastanie dziewcząt, wpisuje się w tę wykładnię. Gdy w odrealnionej scenerii, w mrocznym lesie „jak z bajki”, Paulina i Bianka dostrzegają dzikiego zwierza (III, s. 37), doświadczają grozy związanej z inicjacją w sferę erotyki i w walkę płci, ale równocześnie odkrywają pokłady libidalnych popędów, które włączają człowieka w ogół istot żywych. Kiedy przyrównują mężczyzn do zwierząt (byków, ogierów) i zauważają, że z kobiet robią oni motylki, że „rozporządzają nimi jak cielętami, kaczkami” (III, s. 48), odnoszą się tyleż do przemocowych relacji między płciami w obrębie patriarchalnej kultury, co do procesów antropogenezy, w których świadomość siebie jako człowieka („przecież my też jesteśmy ludzkie”; III, s. 48) formuje się w negatywnym odniesieniu do wizji naturalnego porządku dominacji.

²⁵ Powyższą analizę zaczerpnąłem z pracy Lidii Wiśniewskiej, *Między biegunami i na pograniczu* (O „Białym małżeństwie” Tadeusza Różewicza i poezji Zbigniewa Herberta), Bydgoszcz 1999, s. 77–79.

²⁶ Tamże, s. 230.

Relacje mężczyzna – kobieta naznaczone są gwałtem, podobnie jak relacje człowiek – zwierzę²⁷. Tocząca się w teatrze płci walka o dominację przybiera postać walki o człowieczeństwo; interferencje i alternacje dyskursów (biblijnego, naukowo-biologicznego i poetyckiego²⁸) wyznaczają ruchomą linię frontu. Zwycięzcą w tych zmaganiach jest ten, kto skutecznie zanimalizuje drugą stronę. Jeśli Ojciec chce rozporządzać córkami niczym zwierzyzną hodowlaną, a Dziadek bawić się nimi niczym zwierzakami domowymi, dziewczyny w odpowiedzi włączają męską część rodu w uogólnioną wizję samczej zwierzęcości podległej nieposkromionym żądom.

W zakończeniu dramatu *Bianka*, stojąc przed lustrem, obcina włosy i zakrywa piersi, a do swojego kochanka mówi: „jestem... twoim bratem” (III, s. 66). Odrzuca w ten sposób normatywną kobiecość i odmawia wejścia w system ról płciowych. Ale czyniąc to, zaburza równocześnie działanie maszyny antropologicznej. Być człowiekiem oznacza bowiem: być kobietą lub mężczyzną, to znaczy czymś więcej aniżeli samicą i samcem. Teza, że człowiek jest zwierzęciem antropomorficznym, domaga się w tym miejscu rozbicia na dwie podtezy: kobieta jest zwierzęciem gynomorficznym, a mężczyzna – andromorficznym. Gest Bianki to równoczesna negacja dwóch binarnych systemów: podważa on kulturowe regulacje dotyczące stawania się kobietą (dla których alternatywę stanowią normy stawania się mężczyzną) i podaje w wątpliwość binarny porządek płci. Równocześnie kwestionuje warunkujący go mechanizm i stawia w stan oskarżenia całą procedurę stawania-się-człowiekiem,

²⁷ Oto pełna dwuznaczników rozmowa Byka-Ojca z rządcą, panem Feliksem:

„BYK-OJCIEC Grzbiet ma dobrze umięśnion.

PAN FELIKS Ale uda słabo.

BYK-OJCIEC Grunt, żeby część łędźwiowa...

PAN FELIKS Czarna jest dobrze rozwinięta.

BYK-OJCIEC Na oko uda i podudzia słabe.

PAN FELIKS Dobrze ją pomacałem – gwarantuję... łopatki i grzbiet dobrze umięśnione, zad wyraźnie zaokrąglony... czego jeszcze można wymagać.

BYK-OJCIEC To różnij, nie pytaj” (III, s. 38).

²⁸ Żaden z nich nie jest „językiem prawdy”, każdy stanowi broń w walce o społeczną definicję oraz autodefinicję. Piszą o tym interpretatorzy *Białego małżeństwa*: „Mieszanie się różnych dyskursów na poziomie stylistycznym dramatu podważa ich funkcję poznawczą. Każdy porządek symboliczny może być podważony, jeśli odwołamy się do innego dyskursywnego ujęcia”, W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2002, s. 169.

opartą na abstrahowaniu tego, co zwierzęce, i projektowaniu na zewnątrz (na innych, a zwłaszcza na płęć przeciwną).

Człowiek-pies

Marta Piwińska odnalazła w pisarstwie Różewicza dwie prawdy: prawdę powszedniości, codzienności, zwykłości i stabilizacji oraz prawdę wyzwolonego instynktu, „koszmar owego ukrytego w każdym człowieku «psa», człowieka zdegradowanego po wojnie w swoim człowieczeństwie, który wie o tym, że nosi w sobie zwierzę ścigane, zdychające lub gotowe zagryźć inne zwierzę ludzkie”²⁹. Pies funkcjonuje tu jako znak upadku, którego bezpośrednim powodem była wojna, a przyczyną głębszą – pierwotne skażenie człowieka, istotowo skłonnego do „bestialstwa”. Figura człowieka-psa w twórczości Różewicza wydaje się jednak zbyt złożona, by poprzestać na takim stwierdzeniu.

Pojawia się ona już w *Kartotece*. Pan z przedziałkiem obchodzi na czworakach cały pokój, obwąchuje nogi stołu, krzesło, po czym „zaczyna gadać, podnosząc pysk w stronę Bohatera” (I, s. 18). Tę groteskową figurę interpretowano zwykle jako alegorię służalczości i cynicznego wazeliniarstwa, systemowego zniewolenia lub dobrowolnego samoponizowania, a także jako intertekst odsyłający do Luc’ego z *Czekając na Godota* Becketta. Rzeczywiście, Bobik (jak go nazywa Gruby podczas krótkiego pokazu tresury) wydaje się niewolnikiem układów społecznych: zdegradowany do roli psa, „wciela się” w nią, czyli nabiera cech psich, nie tracąc bynajmniej cech ludzkich. Rezygnuje z charakterystycznej dla człowieka postawy pionowej, ale nie z mowy, i podobnie jak wszystkie mówiące zwierzęta niemieszczące się w konwencji apologu, ucieleśnienia skandalu poznawczy związany z labilnością definicji człowieczeństwa.

Pies to prawzór zwierzęcia oswojonego, choć groźnego, istoty zawieszanej pomiędzy dzikością a swojskością. Świadczy o tym dobitnie antynomiczność przypisanych mu funkcji symbolicznych (egoizm, nikczemność, zepsucie/ wierność, pomoc, przyjaźń)³⁰.

²⁹ M. Piwińska, *Różewicz, romantyzm, awangarda*, dz. cyt., s. 283.

³⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 317.

Pomny przestróg udzielonych przez Różewicza, nie zamierzam jednak sięgać po symboliczno-archetypowy wytrych. Zgodnie z autorskimi sugestiami przemiana człowieka w psa pełni funkcje kompozycyjne i „optyczne”³¹. W kontekście niniejszego wywodu może to oznaczać, że załamuje ona antropocentryczną perspektywę, burzy przejrzysty i symetryczny rozkład tego, co ludzkie i tego, co zwierzęce, delegalizując samą zasadę podziału.

Mówiący pies sytuuje się dokładnie na granicy światów. Wywołana przez niego konfuzja wydaje się odwróceniem i powtórzeniem skandalu związanego z *homo ferus*, który tak fascynował ludzi oświecenia. Człowiek dziki, w rodzaju „dzikiego dziecka” czy „dziecka-wilka”, został przez Linneusza zaklasyfikowany jako odrębna odmiana gatunkowa (obok *homo monstruosus* – człowieka kalekiego), rozpoznawalna na podstawie cech charakterystycznych. Jest on mianowicie *tetrapus* (czworonożny), *hirsutus* (owłosiony) i *mutus* (niemy). Figura dorosłego człowieka poruszającego się na czworakach i płynnie mówiącego jest symetrycznym odwróceniem figury „dzikiego dziecka”, które wychodzi ze stanu natury, by pojąć mowę i techniki posługiwania się ciałem. Ale istnieje między nimi głębokie pokrewieństwo oparte na nieczystości i nieprzynależności: ich tożsamość określa odstępstwo i wyjątek. Kulturalny człowiek-pies jest, podobnie jak *homo ferus*, „posłannikiem nowiny o nieludzkości człowieka, świadkiem jego kruchej tożsamości i braku własnego oblicza” (Ou, s. 53).

Pan z Przedziałkiem jest co prawda „czworonożny”, ale przy tym „idealnie uczesany, ulizany” (I, s. 18) i raczej rozmowny. To *l’homme civilisé*, który porzucił postawę pionową, podobnie jak Laurenty, bohater dramatu *Na czworakach*. Ten genialny pisarz „opada na cztery łapki” (II, s. 256), przyjmując w tej pozycji Dziewczynę, która pisze o nim dysertację, a także trzech panów, którzy chcą go odznaczyć, oraz Ojca Hermafrodyta. Mało tego, każdego z gości sprowadza do parteru i zmusza do karkołomnej ekwilibrystyki (na przykład podczas przypinania medalu). Ruch w dół wydaje się wyznaczać kierunek wieloaspektowej degradacji: postaci „zniżają się” do obscenicznych zachowań, obniżeniu podlega konwencja gatunkowa otwierająca się na żywioł tandety, wreszcie dochodzi do dewaluacji mowy, która co rusz zmienia się w czysty bełkot. W końcu

³¹ T. Różewicz, *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972, s. 368.

zjawia się mefistofeliczny Pudel z iście faustowską propozycją, ale i on okazuje się figurą zdegradowaną, niezdolną do reanimowania metafizyki twórczości, która swą siłę zawdzięcza konszachtom ze złem. To „zniżenie” nie skutkuje jednak rehabilitacją ciała i dowartościowaniem „materialnego dołu”³²; Laurenty tkwi nadal w językowych kalkach i kulturowych kliszach.

Epilog. Sen na jawie przynosi symetryczne odwrócenie tej sytuacji: pisarz przeobraża się w ptaka, co traktować można jako udosłownienie obrazu z *Pieśni XXIV* Kochanowskiego (śpiewanej przez chór w finale dramatu), którą wieńczy dystych: „Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają/ a z ramion sążniste skrzydła wyrastają...”. Ale przemiana w ptaka kończy się klęską, podobnie jak przemiana w psa z I aktu. Laurenty nie potrafi przeanielić się w istotę wyższego rzędu i rzuca przekleństwo na siebie jako pospolitą bestię: „przeklęty ja przeklęty/ i moje ekskrementy” (II, s. 295–296). Człowiek-ptak okazuje się tutaj dopełnieniem człowieka-psa, analogiczną figurą niemożliwej metamorfozy, czyli wyjścia z kręgu dialektyki kreującej „człowieka”. Poeta jest nadal „ze dwojej złożony natury”, nie chodzi jednak o dwoistość ludzkiego i boskiego, lecz ludzkiego i zwierzęcego³³.

Różewicz sporządza równoległe satyrę na mieszczański świat-obraz. Mieszczaństwo – by ująć to słowami Agambena – stanowi formę, w której ludzkość przetrwała nihilizm³⁴, formę neutralizacji ironicznego efektu maszyny antropologicznej oraz uśmierzenia szoku nieoznaczoności, związanego z wojennym eksperymentem. Nieoznaczoność ta zostaje doskonale wygrana w dwóch partiach *Świadków albo naszej małej stabilizacji* – w zakończeniach II i III części dramatu. Mężczyzna i Kobieta, nazywający się zrazu pieszczotliwie „kotkiem” i „pieskiem” (I, s. 182), a więc sprawujący językową kontrolę nad potencjałem animalizacji, obserwują scenę okrucieństwa³⁵. Oto w obrazie zbudowanym podług topiki *locus amoenus* (dziewczynka

³² W tym miejscu nawiązuję rzecz jasna do teorii groteski Michaiła Bachtina. Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Goreń, Warszawa 1975, s. 78–92.

³³ Por. G. Niziołek, *Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 211.

³⁴ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, dz. cyt., s. 69.

³⁵ W istocie sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana: wydarzenie relacjonuje Mężczyzna: „siedzi przy stole, zwrócony w stronę okna. Nie wygląda przez okno” (I, s. 194). Całe zajście może być jedynie jego sadyistyczną fantazją.

bawiąca się w „koteczkiem” na łące w pogodny dzień; I, s. 192) pojawia się intruz – chłopiec, który próbuje kotka utopić, potem go maltretuje, na koniec dusi sznurkiem i zakopuje w ziemi (I, s. 195–196). Kobieta i Mężczyzna nie komentują tej sceny ani jednym słowem, wykonują ćwiczenia gimnastyczne i rozstają się w pogodnym nastroju, jakby zamordowanie zwierzaka stanowiło zwykłą dziecięcą rozrywkę. Pod koniec kolejnej części dialogujące postacie, Drugi i Trzeci, słyszą przejmujący jęk: domyślają się, że to jakieś stworzenie potrącone przez samochód, foka lub pies... Choć z daleka nie widać zbyt dobrze, w pewnym momencie Drugi dostrzega krawat, czuje też na sobie spojrzenie ofiary wypadku (I, s. 211). Do końca nie zyskają pewności, czy ta istota, która „leży na własnym łajnie”, „grzebie łapami” (I, s. 212), w końcu zaczyna się rozkładać i zmieniać w „worek pełen gnijącego mięsa” (I, s. 215), jest człowiekiem czy zwierzęciem.

W polu ich percepcji znajduje się wiązka funkcji wegetatywnych, która budzi wstręt i litość. Groza jednak – co podkreśla kontrast ze sceną zabicia kotka – wynika z samej nieoznaczoności: coś czy ktoś? „Biedne stworzenie” czy „biedny Jan” (I, s. 214)? Umieranie czy zdychanie? Trup czy padlina (I, s. 215)? Różewicz zderza wyzutą z patosu absurdalność drobnomieszczańskiego istnienia z ostatecznym absurdem śmierci. To za pośrednictwem śmierci – jak pisze Agamben – „drobnomieszczańin konfrontuje się z ostatecznym wyobcowaniem, ostateczną granicą jednostkowości: nagim życiem, czystą niekomunikowalnością”³⁶. Konfrontacja jednak ma charakter momentalny. Niepokój, który unieruchamia na chwilę maszynę antropologiczną, ustępuje złudnej pewności:

TRZECI Mówisz o nim jak o psie.

DRUGI To był pies.

TRZECI Jesteś tego pewien?

DRUGI Oczywiście.

TRZECI Dzięki Bogu! (I, s. 215–216)

Na koniec przywrócony zostaje „boski ład”: rozmówcy uznają, że byli świadkami agonii psa. Udaje im się „ustabilizować” sytuację i zneutralizować grozę dzięki sile autosugestii. Trzeci wyznaje nawet,

³⁶ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, dz. cyt., s. 70–71.

że wierzy w ciała zmartwychwstanie, ale, jak wiadomo, dogmat ten obejmuje jedynie istoty ludzkie, stworzone na boskie podobieństwo. Zbawienia nie dostąpią ani rośliny, ani zwierzęta, co sytuuje ich śmierć poza kręgiem wzniosłości i empatii³⁷. Drugi i Trzeci za sprawą prostej retorycznej sztuczki „wracają do formy” (I, s. 216), w którą wyposażyła ich maszyna antropologiczna. Pozostaje jednak niepokojące pytanie: kto jest Pierwszym? Czy aby nie ów człowiek-pies, konający samotnie i bez słowa w szarej strefie, wokół której „rośnie zgiełk wielkiego miasta” (I, s. 216)?

Przestrzeń wyjątku

Najbardziej wieloznaczną kreację człowieka-psa odnajdziemy w *Do piachu...* Realistyczna czy naturalistyczna faktura tego dramatu oraz wyraźny wątek autobiograficzny³⁸ przyczyniły się do szeregu nieporozumień – na przełomie lat 70. i 80. utwór ten atakowano jako dzieło skatologiczne oraz antypolskie, czyli paszkwil na Armię Krajową. Późniejsze odczytania wpasowały materię dramatu w znaną dychotomię nihilizm – moralizm. Odnajdywano w nim albo wyraz

³⁷ Przypomnijmy przy okazji, że zmartwychwstałe ciała, jak wynika z *Summy teologicznej*, ukształtowane są na wzór adamowego „ciała chwalebne”, czyli z pominięciem układu pokarmowego i genitaliów; wygnanie z raju podstawowych funkcji życia zwierzęcego to redukcja istoty ludzkiej do życia kontemplacyjnego i skuteczny egzorcyzm rzucony na zwierzęcość człowieka. Zob. G. Agamben, *Ciało chwalebne*, w: tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 100–114; Ou, s. 38–39.

³⁸ Kilińskiego można uznać za pisarskie *alter ego*. Jego artykuł o naprawianiu odwiecznych krzywd przypomina tekst Różewicza *Słowo o żołnierzu polskim*: „U podstaw tego ogromnego gmachu podziemnego leży jako kamień węgielny praca setek tysięcy ludzi – bez imienia, bez nazwiska, bez oblicza. (...) Ci, którzy leżą w ciepłych łóżkach, niech leżą w nich dalej, ale niech pamiętają o tym, że każde łóżko i każda poduszka jest podzielna i starczy na dwie osoby. Ci, którzy zajmują po trzy i cztery pokoje, niech wiedzą, że część tych mieszkań należy do innych. Tak każe obowiązek człowieka wobec człowieka”. W tym kontekście można by mówić o dwuznacznym samooskarżeniu: ów piewca równości jest przecież wykonawcą egzekucji. Dodajmy, że w jednej z „Odmian tekstu” podziemnym egzekutorem jest również bohater *Kartoteki*. Zob. T. Różewicz, *Słowo o żołnierzu polskim*, „Czyn Zbrojny”, 2 lutego 1944 roku.

„obsesji przewin konspiratora” i obraz pokolenia „zarażonego śmiercią”, którego udziałem stało się ostateczne zatarcie granicy między katem i ofiarą³⁹, albo coś na kształt moralitetu traktującego o tym, że człowieczeństwo ocalić można jedynie w milczeniu⁴⁰.

Różewicz kreśli antyheroiczny obraz partyzanckiego życia, zorientowanego wokół codziennych drobnych czynności (wyrabianie kielbasy, pranie ubrań itp.). W obrębie żołnierskiej „jakby rodziny” (III, s. 157) wszyscy mają równe prawa i obowiązki. Choć ta odgórnie zadekretowana równość budzi wątpliwości wśród przedstawicieli sfer ziemiańskich (Ułan wnioskuje o wydzielenie osobnych latryn dla oficerów), pozostaje ona podstawowym wspólnotowym dogmatem. Partyzancka jednostka AK jest więc miejscem fuzji światów i sztucznego wyciszenia wszystkich konfliktów w obrębie wspólnej sprawy narodowej. Jest to o tyle istotne, że w całym oddziale Waluś stoi najniżej drabiny społecznej i w jego historii dostrzec można ślady przemocy o podłożu klasowym; dowództwo odwraca wektor antypańskiej agresji, której obecność daje się wyczuć w szereгах plebejskiego oddziału.

Na portret Walusia składa się kilka wyrazistych cech: brak wykształcenia, „niegramotność”, prostoduszność, naiwna religijność i infantyizm. Nakładają się one na siebie i wzajemnie wzmacniają w budowaniu wizerunku po trosze dzikusa – „wertikalnego barbarzyńcy”, wywodzącego się z ludu, czyli z narodowej przeszłości – a po trosze dziecka domagającego się edukacji i opieki (Sfinks uczy go na przykład mówić „dziękuję”). Jego spontaniczne odruchy (mycie zarzyganego „pytofonu”; III, s. 133) i dziecięce marzenia (o wycieczce do Krakowa i pielgrzymce do Częstochowy; III, s. 134) budzą zarazem politowanie i rozczulenie. Jego niewyszukane maniery wywołują odruch wstrętu i współczucia. Dla pozostałych partyzantów – zwłaszcza zaś dla oficerów wywodzących się z wyższych sfer – Waluś pozostaje człowiekiem półdzikim, graniczną figurą, która

³⁹ T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 241.

⁴⁰ Irena Górska dowodzi, że Walusia nikt nie chce słuchać, dlatego wybiera on milczenie jako „jedyne możliwy sposób zachowania człowieczeństwa”. Dotyczy to nawet końcowej sceny egzekucji: „upokorzenie i sponiewieranie dokonuje się w ciszy, bo tylko w ciszy można ocalić godność. Milczenie stanowi jedyną obronę, dowód na to, że śmierć nie jest bezsensowna, szczególnie śmierć z powodu nieuzasadnionego wyroku”, I. Górska, *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*, Poznań 2004, s. 147–150.

uzmysławia, że człowieczeństwo to kulturowy konstrukt. Można przypuszczać, że właśnie dlatego jego czyn – o ile w ogóle się go dopuścił⁴¹ – potraktowany zostaje z największą surowością.

Domniemaną przewiną jest napad na plebanię wspólnie z dwoma innymi partyzantami, którzy potem zbiegli, kradzież worka mąki i połówki świni oraz zgwałcenie gospodyni księdza. Waluś przyznaje się do grabieży, zaprzecza natomiast swojemu udziałowi w gwałcie. Niczego to jednak nie zmienia, gdyż nie jest w stanie ani podać spójnej wersji wydarzeń, ani obronić się przed zarzutami. Nie potrafi argumentować, a jego niezborne wypowiedzi raz za razem osuwają się w bełkot („ehcep nee jaa yby poo co bo jo”; III, s. 166). Słowa Walusia zmieniają się w nieartykułowaną skargę, która nie może być zrozumiana. Nawet skrucha, którą wyraża podczas mszy, pozostaje niezauważona. Nie da się ustanowić komunikacji tam, gdzie znika *mundi commune*. Waluś zostaje ekskomunikowany najpierw ze wspólnoty partyzanckiej (III, s. 140), a potem ze wspólnoty ludzkiej, czego symbolicznym wyrazem jest potraktowanie go niczym psa (prowadzenie na postronku, uwięzienie w budzie). Egzekucja przypomina już tylko dopełnienie formalności, zwyczajną czynność podobną oprawianiu świni (które odbywa się równolegle w drugim planie).

To znamienne, że nie ma sceny sądu, a treść wyroku poznajemy fragmentarycznie w momencie egzekucji. Podstawą prawną egzekucji jest rozkaz dowódcy AK nr 116 (z 15 września 1943 roku) pt. *O walce z bandytyzmem*, wymierzony w „elementy plądrujące bądź wywrotowo-bandyckie”. Rozkaz ten, przechodzący w wojennym stanie wyjątkowym w prawo, otwierał pole do nadużyć, stosowany był na przykład jako narzędzie walki przeciwko Gwardii Ludowej (a po 1944 roku Armii Ludowej)⁴². Cała ta scena rozgrywa się w przestrzeni, w której różnica między *nomos* i *anomos* uległa zatarciu (co uwydatniają dodatkowo wspomnienia Marka z egzekucji wykonanej na „pewnej kurwie”; III, s. 131). Waluś staje się obiektem nagiętej przemocy. W jego śmierci nie dostrzegam ani symbolicznej ofiary, ani rytualnego mordu mającego na nowo scementować wspólnotę, ani wreszcie zbrodni Kainowej, pogwałcenia rodzinnych

⁴¹ Autor sugeruje, że Waluś prawdopodobnie nie popełnił czynu, o który jest oskarżany: K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 30.

⁴² T. Drewnowski, *Walka o oddech*, dz. cyt., s. 237–238.

więzi i złamania ludzkiej solidarności⁴³. Waluś nie przynależy ani do sfery *sacrum* (której odpowiadają rytuały ofiarne), ani do świata społeczno-politycznego (jego zabicie pozostaje bezkarne)⁴⁴. Sytuuje się poza *ius divinum* i *ius humanum*, w tej szarej strefie, jaką generuje maszyna antropologiczna:

Maszyny mogą funkcjonować, tylko wytwarzając w swym centrum strefę nieokreśloności, w której powinno dokonywać się – jako *missing link* zawsze brakujące, ponieważ zawsze wirtualnie obecne – połączenie człowieka i zwierzęcia, człowieka i nie-człowieka, istoty mówiącej i istoty żywej. Jak każda przestrzeń wyjątku, strefa ta jest w rzeczywistości całkowicie pusta, natomiast to, co prawdziwie ludzkie, czyli to, co powinno w niej się zjawić, jest tylko miejscem nieustannie ponawianej decyzji, gdzie podział i ponowna jedność są wciąż na nowo przesuwane i przemieszczane. Tym, co w ten sposób powinno powstać, nie jest w żadnym razie ani życie zwierzęce, ani życie ludzkie, lecz jedynie życie oddzielone i wykluczone z samego siebie – ni mniej, ni więcej tylko nagie życie (O, s. 130).

Waluś zredukowany został do nagiego życia, co nie oznacza wcale redukcji do biologicznego *zoë*, lecz zniesienie politycznej *bios*, nagie życie bowiem nie jest „reprodukcyjnym życiem naturalnym”, ale „strefą nierozróżnialności i ciągłego przechodzenia między człowiekiem i dzikim zwierzęciem”⁴⁵. Stracenie Walusia posiada tak wielki ładunek dramatyczny, gdyż mimo sekwencji symbolicznych gestów nie został on bez reszty wyrugowany ze świata ludzi (jak żydowskie „robactwo” w nazistowskim planie *Endlösung*). Obraz konającego ciała, nad którym stoją oprawcy, zawiera w sobie kwintesencję Różewiczowskiego niepokoju, zogniskowanego wokół pytania: „Czy to jest człowiek?”. Pytanie to dotyczy i Walusia, i jego katów – wszyscy oni są mieszkańcami szarej strefy, w której zatarło się rozróżnienie między upodlonym ludzkim zwierzęciem a człowiekiem, który osiągnął „zwierzęce stadium” (jak pisze o tym w swoich wspomnieniach autentyczny egzekutor Armii Krajowej⁴⁶). Różewicz wygrywa do

⁴³ G. Niziołek, *Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 156.

⁴⁴ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 101–104.

⁴⁵ Tamże, s. 150–151.

⁴⁶ Chodzi o Stefana Dąmbskiego, wykonawcę wyroków oddziału dywersyjnego AK na Rzeszowszczyźnie, który w swoim świadectwie pisał między innymi:

końca efekt ironiczny: wyrok miał uderzyć w „element bandycki”, napiętnować zezwierżenie partyzantów i umocnić wiarę w system humanistycznych wartości (potępienie kradzieży i gwałtu), ale jego wykonanie wikła się w sprzeczność performatywną – samo w sobie jest aktem „bestialstwa”.

Różewicz unieruchamia na moment maszynę antropologiczną – nie po to, by poszukiwać nowych, autentycznych połączeń ludzkiego i zwierzęcego, lecz by ukazać „centralną pustkę: zawieszenie zawieszenia, szabat zarówno zwierzęcia, jak i człowieka” (O, s. 138). Problematyzacja maszyny antropologicznej stanowi akt dywersyjny, gdyż maszyna to urządzenie działające sprawnie jedynie w ogólnym nierozpoznaniu⁴⁷. Problematyzacja ta nosi znamiona profanacji – to próba wydobycia pewnych pojęć z wydzielonej sfery, przyjęcia „swobodnej i «rozproszonej»” postawy wobec form separacji i ich znaczenia⁴⁸. Nie ogranicza się do inscenizowania przemocy arbitralnych wkluczeń i wykluczeń, ale wprowadza to, co ludzkie, i to, co zwierzęce w przestrzeń nierozróżnialności.

Heart of darkness? W sercu dramaturgii Różewicza rozciąga się strefa półmroku. To miejsce, w którym trwa oddzielanie światła od ciemności.

„Gdy strzelało się do człowieka, który mówi tym samym co ja językiem, którego nieraz nawet znało się od lat, trudno jakoś było wytłumaczyć się przed własnym sumieniem. W imię czego i co nas skłaniało do popełniania czynów, które w cywilizowanym świecie równały się prawie morderstwu? (...) Doszedłem do tego zwierzęcego stadium głównie przez moje wychowanie w młodych latach – w atmosferze do przesady patriotycznej”, S. Dąbski, *Egzekutor*, Warszawa 2010, s. 104–105.

⁴⁷ M. Ratajczak, K. Szadkowski, *Agamben: instrukcja użycia*, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 12.

⁴⁸ G. Agamben, *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 94–95.

POWIEŚĆ, ARCHIWUM
I MIEJSCE PAMIĘCI.
WOKÓŁ *PIERWSZEJ ŚWIETNOŚCI*
LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

Miejsce wybrano nader starannie. Obóz zagłady w Bełżcu został zlokalizowany na styku trzech dystryktów (lubelskiego, krakowskiego oraz Galicji), w centralnym punkcie obszaru zamieszkanego przez co najmniej milion Żydów. Od decyzji o jego budowie (przełom września i października 1941 roku) do rozpoczęcia systematycznej eksterminacji w ramach akcji „Reinhardt” (marzec 1942 roku) upłynęło niespełna pół roku. Przez kolejne dziewięć miesięcy (do grudnia 1942 roku) zamordowano w nim blisko pięćset tysięcy Żydów. Detale tego monstrualnego przedsięwzięcia znamy praktycznie z jednego jedyne go źródła – opowieści Rudolfa Redera.

Reder był jednym z dwóch Żydów, którym udało się zbiec z obozu i przeżyć okupację. Drugi z nich, Chaim Hirszman, został zastrzelony w marcu 1946 roku, w dzień po złożeniu pierwszej części zeznania. Reder pozostał więc jedynym świadkiem. Znał mechanikę zagłady doskonale, gdyż od sierpnia do listopada 1942 roku zatrudniony był jako „specjalista” w obozie górnym (Lager II), w którym mieściły się komory gazowe oraz masowe groby. Dzięki niemu wiemy, że KL Belzec przyjmował dziennie cztery, pięć transportów po tysiąc, trzy tysiące Żydów, które rozładowywali na rampie więźniowie z Obozu Dolnego, SS-mani i wachmani ukraińscy. Wiemy, że po wstępnej selekcji osoby starsze, chore oraz dzieci były prowadzone nad jeden z masowych grobów, w którym musiały położyć się twarzą do ziemi i ginęły od strzału w tył głowy, pozostałych zaś przekonywano, że po niezbędnej dezynfekcji

zostaną wysłani do pracy¹. Następnie segregowano transport na grupy kobiet i dzieci oraz mężczyzn, ofiarom nakazywano się rozebrać i strzyżono je. Wiemy, że gnane były do komór gazowych przez tak zwaną służbę, a po zamknięciu drzwi komory wprawiano w ruch motor benzynowy, pompujący do środka gaz spalinowy. Krzyki, modlitwy i zawodzenia cichły po chwili, a po około dwudziestu minutach można było otworzyć komorę. Wszystkich, którzy jakimś cudem pozostali przy życiu, dobijano strzałem z pistoletu. Potem następowały oględziny ciał w celu wykrycia schowanych kosztowności oraz wyrwania złotych zębów. Trupy sprząтали i grzebali Żydzi z Sonderkommando.

O tym wszystkim wiemy dzięki zeznaniom Redera, który tuż po wojnie deklarował, że celem jego życia jest opowiadanie o zbrodniach nazistów. W 1960 roku zeznawał podczas procesu przeciwko byłym SS-manom z Bełżca, ale jego zeznania nie zostały wykorzystane jako materiał dowodowy w sprawie. Nie stanął już jako świadek podczas rozprawy w 1964 roku, zakończonej uniewinnieniem siedmiu oskarżonych.

Zeznania złożone w 1960 r. były jego ostatnim publicznym wystąpieniem – pisze Robert Kuwałek – Po kuriozalnym procesie w Monachium, podczas którego okazało się, że winni śmierci tysięcy ofiar pozostają bezkarni, a zeznania jedynego ocalałego nie mają żadnej wartości dowodowej, Reder prawdopodobnie załamał się psychicznie i nie chciał więcej opowiadać o swoich tragicznych przeżyciach².

Oto zbrodnia doszła do skutku: masowy mord, przeprowadzony sprawnie dzięki wzorowej organizacji pracy przez garstkę zaufanych funkcjonariuszy³, którym udało się uniknąć kary. Zbrodnię doszła do skutku pokrywa milczeniem; oprawcy niechętnie wchodzi w szczegóły,

¹ R. Reder, *Bełżec*, Kraków 1999, s. 52–53; R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Bełżcu*, Lublin 2010, s. 128–129.

² R. Kuwałek, *Relacje i zeznania Rudolfa Redera*, w: *Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalałych i zeznaniach polskich świadków*, Lublin 2013, s. 25. Ten fragment zeznania Redera posłużył też za tytuł ciekawego opracowania powojennej historii Bełżca: M. Zawodna, „[...] pośrodku lasu była wielka, jasna polana”. *Powojenna historia terenów byłego obozu zagłady w Bełżcu*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Pasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 391–413.

³ Wielu z nich brało wcześniej udział w akcji „Eutanazja”, polegającej na mordowaniu osób niepełnosprawnych i chorych psychicznie. Zob. R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Bełżcu*, dz. cyt., s. 32–33.

a słowom jedyne go ocalałego odmawia się wagi prawnej. Jak wiadomo, aparat nazistowski tabuizował eksterminację ludności żydowskiej, traktował ją – jak pisze Slavoj Žižek – niczym „obsceniczny brudny sekret nieujawniany publicznie”⁴. Końcem 1942 roku rozpoczęto planowe niszczenie dowodów: wydobywanie ludzkich szczątków z rozkopanych grobów, kremację ciał, mielenie kości w młynkach do zboża, ponowne zakopywanie resztek. Gdy tuż po wojnie Rudolf Reder powrócił do Bełżca, nie znalazł żadnych śladów niedawnych wydarzeń:

Poszedłem znaną mi drogą „bocznego toru”. Nie było go już. Pole poprowadziło mnie pod żywy, sosnowy, pachnący las. Było tam teraz bardzo cicho. W pośrodku lasu była wielka, jasna polana⁵.

Wszyscy, którzy chcieli ocalić pamięć ofiar, stanęli przed wyjątkowym wyzwaniem: musieli jakoś zagospodarować tę wielką polanę jaśniejącą pośrodku lasu.

Nauka mówienia

Po wojnie, gdy informacje o lagrowych potwornościach dotarły do opinii publicznej, Zagłada ujawniła się w całej swojej grozie: jako zdarzenie przekształcające⁶. Shoah, zgodnie z formułą Alvina Rosenfelda, „domagało się słów, nawet jeśli zmuszało do milczenia”⁷. Ta aporia, powracająca w dziesiątkach podobnych deklaracji⁸, definiowała równocześnie niemożność literatury i jej powinność, ograniczenie i obowiązek, zakładała niemotę i konieczną naukę

⁴ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2009, s. 116.

⁵ 1945/1946. *Relacja Rudolfa Redera spisana przez Nelli Rost*, w: *Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalałych i zeznaniach polskich świadków*, dz. cyt., s. 61.

⁶ A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustzie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003, s. 12–13.

⁷ A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 28.

⁸ Przypomnijmy chociażby słynną pointę poematu Juliana Przybosa: „O tym nie można ani mówić, ani milczeć”, J. Przyboś, *Oświęcim*, w: *Na mojej ziemi był Oświęcim...*, red. A.A. Zych, Oświęcim 1987, s. 225.

mówienia. Zagłada przynosiła wezwanie i wyzwanie; sztuka słowa stanęła wobec niej bezradna, pozbawiona tego zaplecza, jakie w przypadku literatury wojennej stanowiła tradycja homerycka i jej nowożytnie aktualizacje⁹.

Nie brakło oczywiście moralistów, czyli tych, którzy przedstawiali Shoah jako przejaw metafizycznego zła lub jako antrakt w procesie cywilizacyjnym, atawistyczny regres, groźny wyjątek w obrębie procesu nowoczesności¹⁰. Ich celem było wyciągnięcie lekcji z obozowego doświadczenia, a efektem ubocznym – neutralizowanie Holocaustu, czyli

nadużywanie dramatycznych okoliczności tego wydarzenia do wzmocnienia swoich wcześniejszych przekonań na temat idealnego ładu moralnego, uniwersalnej solidarności albo wierzeń religijnych, dzięki czemu możemy zachować przekonanie, że wspomniane ideały nie straciły swojej dziewiczej wartości w postholocaustowym świecie¹¹.

Przykładem skrajnym tego rodzaju praktyki w piśmiennictwie polskim było rzecz jasna *Z otchłani* Zofii Kossak-Szczuckiej, która narzuciła na doświadczenie biograficzne przedwojenny nacjonalistyczno-katolicki schemat¹². Ale moralizm ujawnia się rozmaicie, nierzadko pod postacią uniwersalizacji i banalizacji, poprzez wykorzystanie konsolacyjnych schematów fabularnych („sielanka – katastrofa – walka ze śmiercią – zwycięstwo nad złem – happy end”¹³). W oczach radykalnych filozofów odmianą neutralizacji Zagłady jest sam termin „Holocaust”, w którym dochodzi do skandalicznego skojarzenia komór gazowych z ołtarzem oraz eksterminacji z ofiarą¹⁴.

⁹ J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 115.

¹⁰ Zob. A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie*, dz. cyt., s. 33.

¹¹ L.L. Langer, *Neutralizowanie Holocaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 141.

¹² Zob. M. Janion, *Zagadka Zofii Kossak-Szczuckiej*, w: *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*, red. B.A. Polak, T. Polak, Poznań 2011, s. 55.

¹³ H. Grynberg, *My, Żydzi z Dobrego*, w: tegoż, *Monolog polsko-żydowski*, Wołowiec 2012, s. 98.

¹⁴ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 27–30. Dominick LaCapra krytykuje tę analizę,

Strategia moralisty, aczkolwiek żywotna, nie zdominowała jednak głównego nurtu literatury obozowej, w którym rolę pierwszoplanową odgrywała strategia świadka. Powtórzmy: Shoah domaga się słów, nawet jeśli zmusza do milczenia. Co może sprostać absolutyzmowi tego wezwania? Jeśli wierzyć pryncypialnym strażnikom pamięci, wyłącznie jednostkowe świadectwo – najlepiej ustne, proste, prawdomówne, wsparte na doświadczeniu. Pamiętamy sformułowanie Lawrence’a L. Langer, który wszelkie teksty literackie (a nawet zapisywane wspomnienia) przyrównał do „werbalnych zasieków”, odgradzających nas od potworności gett i obozów¹⁵. Pamiętamy, w jaki sposób Berel Lang dowodził wyższości kroniki i czystej dosłowności nad narracją, fabułą i metaforą, jak bronił obiektywnej reprezentacji doświadczenia Zagłady (zbiorowego w swej istocie) przeciwko subiektywizmowi literatury¹⁶. Przypomnijmy wreszcie słynne *dictum* Eli Wiesela, iż „przez samą swą naturę Holocaust opiera się literaturze”¹⁷. Wszyscy oni podtrzymywali fantazmat czystego świadectwa, nieuwikłanego w retorykę i literackie konwencje.

W cieniu tego szantażu kształtowała się pewna formuła estetyczna. Zobowiązanie wobec zmarłych przekładało się na wierność świadectwom, oszczędny realizm i językową prostotę. Przywrócona do łask reguła „stosowności” decydowała o dominacji gatunków dokumentalnych i poetyki dokumentu¹⁸. Wszystkie te cechy odnaleźć można w postaci modelowej w pismach Henryka Grynberga. W tym miejscu przywołajmy kilka jego deklaracji:

dostzegając w niej absolutyzację etymologii i ignorowanie powszechnego usus, który usunął w cień konotacje ofiarne, D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 215–216.

¹⁵ L.L. Langer, *Admitting the Holocaust*, New York 1995, s. 6, cyt. za: M. Rothberg, *Drut kolczasty świata powojennego*, przeł. K. Bojarska, w: *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014, s. 165.

¹⁶ B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2; tenże, *Nazistowskie ludobójstwo: akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006. Zob. też: K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, Kraków 2005, s. 21–32.

¹⁷ E. Wiesel, *Entre deux soleils*, Paris 1970, cyt. za: A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć*, dz. cyt., s. 36.

¹⁸ M. Głowiński, *Wprowadzenie*, w: *Stosowność i forma*, dz. cyt., s. 11.

Jestem dzieckiem wojny, która dla mnie się nie kończy. (...) Piszę, bo ciągle jest coś, co musi być napisane, a ja jestem na służbie. U bezsilnych, bezradnych, dręczonych, poniżonych – zwłaszcza zmarłych. Słucham, co mówią – i zapisuję¹⁹.

Piszę tylko tyle, ile musi być napisane, bo jest tego strasznie dużo i nie ubywa, tylko przybywa. Piszę w nieustannym pośpiechu. Inni wpadają w panikę – o czym pisać? A ja – o czym nie pisać? Narcyzi chcą (pragną) „zostawić ślad po sobie”. Mnie chodzi o ślad po zbrodni²⁰.

To nie mój ton, ale misja. Misja narzucona z zewnątrz, której się poddałem. (...) Nie odczuwam potrzeby mówienia o Holokauście. Jest to mój gorzki i ciężki obowiązek, od którego nie mogę się uchylić²¹.

To pisarskie *credo* opiera się na wierze w przechodniość języka, który pozostaje w służbie prawdy i sprawiedliwości. Opowieść, jaką kierują do nas ocaleni i zmarli, zmienia artystę w uważnego skrybę, świadczącego o nieprawościach historii. Pisanie jest rodzajem misji polegającej na utrwalaniu śladów zbrodni. To czynność porządkująca, która podlega imperatywowi formalnego ładu:

Chaosu nie trzeba tworzyć, on istnieje zanim bierzemy pióro do ręki i nie wymaga ani słowa. (...) [Czytelnikowi – J.F.] potrzebna opowieść, a nie antyopowieść²².

Co jednak zrobić, jeśli przedmiotem opowieści ma być zbrodnia doskonała? Co począć, gdy nie słychać głosu dręczonych i poniżonych? Jak osnuć opowieść wokół nieobecności?

Tego rodzaju wątpliwości zadecydowały o rozwoju strategii apofatyka: w jej obrębie o Zagładzie można mówić tylko poprzez zaniechanie lub przemilczenie. Shoah usuwa się w całkowitą niewyrażalność, którą można sugerować, jak Raymond Federman w *Podwójnej wygranej jak nic*, przy pomocy znaków graficznych (x-x-x-x). Praca milczenia staje się jedyną możliwą relacją

¹⁹ H. Grynberg, *Szkoła opowiadania*, w: tegoż, *Prawda nieartystyczna*, Wołowiec 2002, s. 320.

²⁰ Tenże, *My, Żydzi z Dobrego. W sześćdziesiątą rocznicę*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 12.

²¹ *Polsko, czego ty ode mnie chcesz*, rozmowa J. Leociaka z H. Grynbergiem, „Nowe Książki” 1994, nr 3.

²² H. Grynberg, *Szkoła opowiadania*, dz. cyt., s. 301.

o braku i utracie. Federman dowodził, że niemożliwa jest spójna i zrozumiała opowieść o Auschwitz. Mamy jedynie ślady – popiół, resztki, ruiny – i powinniśmy bez końca kwestionować medium literatury, obnażać jej arogancję, ukazywać niemoc języka, który bankrutuje wobec nieobecności, otwierającej się w sercu Zagłady²³. Doskonałym przykładem „mówienia zamiast” jest też *La disparition*, największy lipogram w literaturze światowej. Georges Perec nie użył w nim ani razu samogłoski „e”, wskazując omownie na pustkę po śmierci rodziców (których nie może nawet przywołać, gdyż wzbrowione są mu słowa takie jak *mère, père* czy *parents*). Wezwanie zostało odrzucone; pisarz odmawia nauki mówienia o Zagładzie, więcej nawet – celebryje ten odmowny gest. Ale gdy milczy, coraz bardziej wymowna staje się cisza, w której zamarły głosy ofiar.

Ta robocza typologia nie wyczerpuje oczywiście całego bogactwa literatury holokaustowej. Nie mieszczą się w niej pisarze najbardziej ekscentryczni, jak główny bohater niniejszego szkicu, który – przywołajmy słowa Włodzimierza Maciaga –

pełni w gablotach obserwacyjnych naszej krytyki dość osobliwą rolę: jest dziwadłem. (...) Możemy przejść w naszym gabinecie figur wszystkie nazwiska z gotowym komentarzem nazywającym temperamenty, kompleksy, sferę zainteresowań pisarskich. Na samym końcu zatrzymamy się i rozkładając ręce powiemy z dezaprobatą: to jest po prostu dziwadło. To właśnie Buczkowski²⁴.

Okrutna gra

Buczkowski długo pracował na miano „dziwadła”. Autor przyjętego entuzjastycznie *Czarnego potoku* (powst. 1946, publ. 1954) cieszył się renomą pisarza trudnego, ale odkrywającego istotne obszary wojennego doświadczenia. Z premedytacją jednak trwonił ten kapitał czytelniczego zaufania. O ile jeszcze *Dorycki krążganek* (1957)

²³ R. Federman, *The Necessity and Impossibility of Being a Jewish Writer*, <http://federman.com/rfsr5.htm> (dostęp: 9.09.2014).

²⁴ W. Maciąg, *Zabawa na cmentarzu*, w: tegoż, *Opinie i wróżby. Proza i krytyka polska dnia bieżącego*, Kraków 1963, s. 71, cyt. za: S. Buryła, *Prawda mitu i literatury: o pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Kraków 2003, s. 93.

powitano jako kontynuację *Czarnego potoku*, o tyle opowiadania z tomu *Młody poeta w zamku* (1959) odebrane zostały jako niezrozumiały eksces. Krytyka towarzyszyła Buczkowskiemu w początkowej fazie jego eksperymentu²⁵, do utworów okresu dojrzałego odnosiła się natomiast z niechęcią. Stanisław Barańczak opisał to jako „proces jednokierunkowy i jednolity”, w którym stopniowe „narastanie nowatorstwa” (każde nowe dzieło modyfikuje przekaz, ale nie wyłamuje się z reguł determinujących całe to pisarstwo) jest skorelowane z rosnącą dezaprobatą²⁶.

Pierwsza świetność (1966) to punkt zwrotny tego procesu. Już w tym momencie – przed publikacją enigmatycznych *Kąpiel w Lucca* (1974), *Oficera na nieszpórach* (1975) i *Kamienia w pieluszkach* (1978) – krytyka okazuje się bezradna i ogłasza kapitulację w obliczu pisarskiego kaprysu. Wnikliwy interpretator *Czarnego potoku*, Jan Błoński, twierdzi, że *Pierwsza świetność* nie jest powieścią, gdyż

nie ma już powieści tam, gdzie do chaosu opowiadanych wydarzeń dodał autor chaos samej funkcji opowiadania: gdzie ten, który mówi, może być każdym, Niemcem, Żydem, człowiekiem z roku 1943 czy 1966, szpiegiem, dziennikarzem, filozofem czy przydrożnym kamieniem²⁷.

Błoński powiada, że zamiast dzieła sztuki otrzymujemy „dokument pracy pisarskiej”, czyli „zbiór wszystkich skojarzeń, powstałych w czasie pisania utworu (notatki?) o zagładzie żydowskiego miasteczka”. Krytyka natomiast wciąż szuka w postępowaniu Buczkowskiego usprawiedliwienia: rzecz o końcu świata musi inscenizować koniec literatury (powieści)²⁸. Ten prosty trik służył od lat oswojaniu Buczkowskiego. W *Czarnym potoku* widziano na ogół prawdę psychologicznego świadectwa, czy też, wedle sławnej maksymy Andrzeja Kijowskiego: ekspresję przerażenia ukazanego w pierwotnej nagości,

²⁵ Artur Sandauer dostrzegał w tym przejaw taryfy ulgowej stosowanej w odniesieniu do pisarzy represjonowanych w czasach stalinizmu, nowatorów oraz podejmujących temat Zagłady, A. Sandauer, *Pod czy ponad*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8.

²⁶ S. Barańczak, *W kręgu zagadnień recepcji twórczości nowatorskiej (Na przykładzie prozy Leopolda Buczkowskiego)*, w: *Tradycja i nowoczesność*, red. J. Trzynaśkowski, Wrocław 1971, s. 110.

²⁷ J. Błoński, *Bezdroże*, „Życie Literackie” 1967, nr 42, s. 3.

²⁸ Tamże.

„niezdolnego jeszcze do produkowania mitów”²⁹. Intuicyjnie sięgano po mimetyczne teorie chaosu, pozwalające w entropicznej konstrukcji utworu dostrzec obraz rozpadającego się świata³⁰. W latach 70. i 80. ten sposób okazał się niewystarczający – zapewne dlatego, że zmieniły się oczekiwania czytelnicze. Od literatury żądano, by mierzyła się z wyzwaniem powojennego świata, by odnosiła się – afirmatywnie lub krytycznie – do najistotniejszych fenomenów społecznych, politycznych i kulturowych Polski Ludowej. Oczekiwania te formułowano po obu stronach barykady, a kulminowały one w słynnym oskarżeniu o socparnasizm, sformułowanym pod adresem Leopolda Buczkowskiego, Teodora Parnickiego i Andrzeja Kuśniewicza. Socparnasizm miał stanowić odmianę awangardowego kwietyzmu, promowanego przez reżimową władzę, która zainteresowana była tym, by literatura milczała o kwestiach społeczno-politycznych³¹. Z tej perspektywy autor *Kąpieli w Lucca* jawił się jako pogrobowiec epoki artystycznego eksperymentu, wyniosły esteta, obojętny na potrzeby czytelników. Mało kto zauważył, że Buczkowski w znaczący sposób zmodyfikował swoją strategię, że dokonał jej transpozycji na uniwersum kultury, na tradycję pojmowaną jako tezaurus tekstów i obrazów. Gdybym miał pokusić się o ryzykowne porównanie, to

²⁹ A. Kijowski, *Czas trwogi*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 45, s. 5, cyt. za: S. Buryła, *Posłowie*, w: L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, oprac. S. Buryła, R. Sioma, Olsztyn 2001, s. 123.

³⁰ A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: *Zimą bywa się pisarzem. O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008, s. 37–44.

³¹ Hasło zostało rzucone przez Michała Głowińskiego w 1981 roku, a następnie podjęte przez innych krytyków. Tomasz Burek pisał o „artystostwie i formalistycznym profilu tego z początku awangardowego pisarstwa”, promowanego w ramach polityki kulturalnej władz z racji na „niezdolność inspirującego oddziaływania na świadomość społeczną”. Podobnie twierdził Jan Błoński, zdaniem którego „chwalono pisarzy elitarnych, wyszukanych, nawet nastawionych estetycznie i dekadenccko... byle tylko nie zajmowali się współczesnością”. Z kolei Andrzej Werner dowodził, że utwory socparnasistów miały sugerować iluzoryczną normalność. Zob. M. Głowiński, *Soc-parnasizm*, w: tegoż, *Rytuał i demagogia. Trzy-następie szkiców o kulturze zdegradowanej*, Warszawa 1992; *O kompleksach literatury dworskiej. Rozmowy z Tomaszem Burkiem część druga*, „Student” 1981, nr 16, s. 9; *Nie ma powrotu do przeszłości. Rozmowa z Janem Błońskim, krytykiem literackim*, „ItD.” 1981, nr 13, s. 17; A. Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Londyn 1987, s. 124–130, cyt. za: K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie post-modernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999, s. 137–139.

powiedziałbym, że *Czarny potok* ma się do *Pierwszej świetności* tak, jak *Trzech żołnierzy* do *Manhattan Transfer*, *Żołnierska zapłata* do *Wściekłości i wrzasku* albo *Szuler* do *Drogi przez Flandrię*³².

Dostrzegli to literaturoznawcy biorący na warsztat prozę Buczkowskiego. Badali oni techniki budowania tekstowych nieciągłości i „konstruowania chaosu”, zwracali uwagę na wyliczenia, deformacje i jukstapozycje, na fragmentaryczność narracji, jej asocjacyjność, repetytywność oraz głęboką intertekstualność. Rzadko jednak proponowali jakąś mocną konceptualizację tej oryginalnej strategii pisarskiej, stwierdzając zamiast tego, że mamy do czynienia z „brakiem uporządkowania nadającego sens”³³, ze „zjawiskiem aleatorycznym, zjawiskiem uzależnionym od przypadku, a więc po prostu wymykającym się metodzie”³⁴ lub z „kompromitacją literatury”:

Jego utwór umyka wszystkim dotychczasowym sposobom artystycznego wyrazu i udaremnia każdą interpretację, którą czytający chciałby podjąć i mógłby przyjąć. W istocie okazuje się o k r u t n ą g r ą z krytyką i teorią literatury, bezlitosną kpina z czytelniczego wysiłku³⁵.

Pozytywny projekt badań literaturoznawczych wychodził z założenia, że mamy do czynienia z powieścią niefabularną i polegał głównie na wyszukiwaniu regularności, które pozwalają się wyodrębnić jako narracje serialne (zbiory „motywów kolejnych”, między którymi toczy się gra powtarzalności i odmienności) oraz cykliczne (sekwencje motywów przewodnich, jak choćby w przypadku *Pierwszej świetności* motywy śledztwa, pisania protokołu, zagłady Bełżca, kradzieży pierścionków, kręcenia filmu)³⁶. Rozpoznano mechanikę tej gry podobieństw i różnic, ale pytanie o jej cel pozostawało otwarte.

³² Chodzi oczywiście o dzieła Johna Dos Passosa, Williama Faulknera i Claude’a Simona. *Nota bene* włoski wydawca polecał przekład *Czarnego potoku* jako „grande romanzo sperimentale del «Faulkner polacco»”, L. Buczkowski, *Torrente Nero*, Milano 1964.

³³ M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987, s. 44.

³⁴ T. Błazejewski, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 1991, s. 7. O rzekomym aleatoryzmie Buczkowskiego i powinowactwach jego prozy z eksperymentami Johna Cage’a pisze ciekawie Adam Wiedemann: *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2.

³⁵ A. Falkiewicz, *Apo(s)tropy*, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. J. Tomkowski, Ossa 2005, s. 107–108, wyróżnienie moje – J.F.

³⁶ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 148–152.

Można zgodzić się z Marią Janion, że „dążenie tej prozy to unikanie iluzji. Powieści Buczkowskiego nie konstytuuje ani zasada naśladowania rzeczywistości w sensie przyczynowo-skutkowym, ani zasada mitu, która organizuje takie utwory jak *Ulisses* czy *Józef i jego bracia* Manna”³⁷. Pora jednak ponowić pytanie o „zasadę” tej prozy, o reguły i stawkę „okrutnej gry” Leopolda Buczkowskiego.

Obserwacja montażem

Gry powieściowe Buczkowskiego toczą się wedle bardzo swoistych prawideł. Czytelny pozostaje ich wymiar polemiczny – to krytyczny dialog ze strategiami moralisty, świadka i apofatyka. Po pierwsze, narratorzy Buczkowskiego powtarzają, że „takie przeżycia nie mają żadnego znaczenia dla człowieka (...) żadnej korzyści z takiego strachu”³⁸; nie da się „wyciągnąć lekcji” z doświadczenia eksterminacji, historia „spuszczona z łańcucha” to marna *magistra vitae*. Po drugie, Buczkowski problematyzuje kwestię świadectwa. Przeprowadza frontalną krytykę obiektywizmu – twierdzi, że kondycję ludzką określa nieustanne śledztwo w sprawie realności, „poszukiwanie wciąż wymykającego się faktu, krążenie bez końca”³⁹. W tym kontekście odczytuję też kluczowy dla *Pierwszej świetności* wątek niezależnego obserwatora, zagranicznego korespondenta, który przybywa ze Szwajcarii (będącej synonimem niezaangażowania, bezstronności), by zdać relację z ludobójstwa. Nie udaje mu się to, ginie w ogniu walki, a jego śmierć to swoista zapaść semantyczna:

Śmierć korespondenta wywołała nawet pewne zmiany w naszej umysłowości, a co więcej, wydała się nam nowym znakiem, nad którym cała Europa będzie się zastanawiać do nigdy przedtem niedosiężnej głębi. Niektóre zdania na komisariacie rozlały się nieporadnie na Londyn, na wszystkie strony, i leżą do dziś połamane i poćwiartowane⁴⁰.

³⁷ M. Janion, *Otwarcie depozytów*, w: tejże, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 2007, s. 317.

³⁸ L. Buczkowski, *Czarny potok*, Warszawa 1986, s. 229.

³⁹ J. Wójcik, *Portret z pamięci*, „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 14, s. 147.

⁴⁰ L. Buczkowski, *Pierwsza świetność*, Kraków 1978, s. 99, dalej jako PŚ.

Mit obiektywizmu bankrutuje, a wojenny i powojenny świat musi zmierzyć się z tym bankructwem. Musi też odesłać do lamusa pokusę całościowości, gdyż nie da się uzyskać pełni obrazu: „Historię widzimy w przeblysłkach (...). Nie ma sposobu na objęcie całego widoku” (PŚ 163). Już *Czarny potok* Buczkowski pisał w myśl tej maksymy. Sięgnął po technikę powieści polifonicznej i zradykalizował ją; zatarł granice między kolejnymi opowieściami, by nie było wiadomo, kto mówi. Wojenna rzeczywistość ukazała się w przeblysłkach, w pozbawionym źródła strumieniu słów. W kolejnych utworach pisarz przeprowadza jeszcze bardziej radykalny eksperyment i usuwa ze swoich narracji wszelkie pozostałości powieści mieszczańskiej, którą nazywa pogardliwie „romansem”:

Wojenne wydarzenia przewróciły świat do góry nogami i to, co po nich przyszło, zmieniło zupełnie naszą umysłowość. Jesteśmy zupełnie innymi ludźmi, niż ci sprzed epoki pieców, niż ci, co nie przeszli przez ciemną noc okupacji. *Dolce et decorum...* To już nie ta sama słodycz umierania. Nową formę otrzymaliśmy. A na tym tle mamy zachowawczą powieść⁴¹.

Romans, którego cechą znamionną jest „pustka form wyzywających i trywialnych”, zawsze „w terenie zagrożonym pada i umiera”⁴², Buczkowski zaś inscenizuje jego śmierć. Wzbrania się jednak przed patosem niewyrażalnego i odmawia przyjęcia pozycji apofatyka – to trzeci adres polemiczny jego projektu. Zamiast sugerowania, iż istnieje coś nieprzedstawialnego, poszukuje innych rozwiązań. W poniższych rozważaniach chciałbym zaproponować kilka prób ich konceptualnego ujęcia.

Techniki narracyjne Buczkowskiego łatwo skojarzyć z ideą montażu. Arbitralne łączenie heterogenicznych elementów to technika rozwijania krytycznego dystansu względem obiegowych wyobrażeń, historycznych pojęć i estetycznych iluzji. Jak pisze Georges Didi-Huberman w *Strategiach obrazów*,

żeby wiedzieć, trzeba przebywać w dwóch przestrzeniach i dwóch czasowościach jednocześnie. Trzeba *wejść*, zgodzić się na wnikanie, konfrontować, docierać, nie lawirować, rozstrzygać. Trzeba także – a to właśnie zakłada rozstrzyganie – odsunąć się w razie konfliktu gwałtownie albo

⁴¹ Tenże, *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 232.

⁴² Tamże, s. 120.

bardzo łagodnie, jak malarz, który oddala się od płótna, żeby zorientować się, na jakim jest etapie pracy. W czystym zanurzeniu, we wsobności, w mierzwie *nadmiernego zbliżenia* nie wiemy nic. Podobnie w sferze czystej abstrakcji, wyniosłej transcendencji, gdy przebywamy w *zbyt odległym* niebie⁴³.

O ile świadek pracuje w „mierzwie nadmiernego zbliżenia”, o tyle moralista i apofatyk zmierzają odpowiednio w stronę „wyniosłej transcendencji” oraz abstrakcji. Technika montażu pozwala zachować pozycję pośrednią i bez ustanku „pokazywać, że się pokazuje”. Stawką tej strategii jest osiągnięcie „efektu obcości” – wygranie Brechtowskiego *Verfremdungseffekt* – a tym samym przekształcenie mimetycznej iluzji w zagadnienie poznawcze. „Obserwacja montażem” pozwala ujawnić coś, co skrywa się za zestandaryzowanymi przedstawieniami, a co żadną miarą nie przypomina „głębi”, „ukrytego sensu” czy „mrocznego źródła”, lecz raczej sieć relacji, pola napięć, generujące rzeczywistość oraz jej wizerunki⁴⁴.

W *Pierwszej świetności* wszystko staje się przedmiotem agresywnego montażu: przestrzeń, czas, fabuła, postaci, dialogi. Akcja rozgrywa się w Bełżcu i okolicach; mamy lipiec 1941 roku, ukraiński batalion ochotniczy, pod dowództwem niemieckim, przygotowuje się do zagłady miejscowych Żydów. Otrzymujemy kilka porwanych opowieści: o eksterminacji Żydów z miejscowości Szmulki, o rozstrzelaniu kilkunastu żydowskich dziewczyn, o zamachu na majora batalionu, który ginie w wychodku. Ale narrator wycofuje się na pozycję montażysty. Skleja ze sobą różne przytoczenia, relacje anonimowych informatorów, protokoły, wojskowe raporty, opisy walk i egzekucji, których źródła nie potrafimy ustalić. Czytelnik próbuje wyłowić z tego galimatiasu jakiegokolwiek, choćby szczątkowe fabuły: młodzieniec ukrywa w ruinach postrzeloną w płuco piękną Żydówkę; dziewczyna, nazywana Muzajką, flirtuje równocześnie z szefem kripo, żołnierzami i partyzantami itd. Ale historie te przesłania nieprzebrana ilość migawkowych scen. Mało tego, na zdarzenia

⁴³ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Kraków 2011, s. 10. Warto pamiętać oczywiście o bogatej (nie tylko awangardowej) tradycji literackiego kolażu oraz o dziejach tego pojęcia. Zob. R. Nycz, *Kolaż literacki: przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 258–279.

⁴⁴ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów*, dz. cyt., s. 61–62.

z 1941 roku nakładają się sceny z I wojny światowej, a przestrzeń, którą wzięliśmy za miejsce zdarzeń, okazuje się to sceną teatralną, to planem filmowym, kaci i oprawcy przemieniają się natomiast w aktorów odgrywających przypisane im role. Pojawiają się postaci scenarzysty i reżysera, którzy w przeczuciu nieuniknionej klęski kręcą film o Bełżcu w czasach okupacji. Co istotne, język narracji nie porządkuje tych planów, tym samym stylem protokolarnym zapisywane są fakty dotyczące zagłady Żydów i kłótni w zespole filmowym. Beznamiętny i bezosobowy przekaz skłania do tego, by skupić się na samych zasadach montażu. Czytelnik, bombardowany naturalistycznymi obrazami okropności wojny, wchodzi w krąg „romansowej” iluzji, ale co chwilę wyrzucany jest na pozycję zewnętrzną. Każde przedstawienie pojawia się jako osobne zagadnienie poznawcze.

Obroty

W pierwotnej redakcji tekstu *Pierwsza świetność* nosiła tytuł *Obroty*⁴⁵, który aktywizuje cały szereg ciekawych skojarzeń. Myśl wędruje najpierw w stronę dwóch frazeologizmów: „sytuacja przybrała (nieoczekiwany, zły) obrót” oraz „obrócić się w proch”. Powieść Buczkowskiego stanowiłaby zatem traktat o o b r o t a c h s y t u a c j i, czyli o zmienności losu i przygodności śmierci, a jej głównym bohaterem pozostawałby karabin, ten mechaniczny, okrutny Bóg:

Że karabin maszynowy nie jest rzeczą ani też własnością jakiejś rzeczy, o tym nie trzeba wspominać. Nazywać go formą rzeczy jest też błędem. Natomiast jest czymś, co sprawia, że między rzeczami zachodzą nieprzeliczone stosunki i porządki. Jest *idem per idem* (PŚ, s. 80).

Karabin maszynowy dyktuje nowe reguły całej maszynerii świata. Jego „mistrzowski język” (PŚ, s. 72) przepisuje na nowo relacje między rzeczami i niweczy więzi przyczynowo-skutkowe niczym rakietą V2 w *Tęczy grawitacji* Thomasa Pynchona. Logika dwuwartościowa przestaje obowiązywać, pewne stwierdzenia mogą być

⁴⁵ L. Buczkowski, *Dwanaście listów*, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, dz. cyt., s. 240.

równocześnie prawdziwe i fałszywe. Naruszona też zostaje zasada identyczności, a jej miejsce zajmuje reguła nieprzewidywalnej metamorfozy. W *Pierwszej świetności* rzeczy i postaci notorycznie obracają się w coś lub w kogoś innego. Najbardziej spektakularnych przemian dostępuje Dydona. Właściwie należałoby to ująć inaczej: imię legendarnej królowej Kartaginy jednoczy kilka różnych fenomenów. To tajemnicza złodziejka niemowląt, dziewczyna mieszkająca w gruzowisku i ratująca dzieci, czekająca na rozstrzelanie Żydówka, aktorka grająca rolę tej mitologicznej postaci i XIII-wieczny pomnik stojący na rynku Bełża.

Postać Dydony bywała traktowana jako klucz interpretacyjny, który zdeorientowanemu czytelnikowi podsuwa sam autor⁴⁶. Co ciekawe, została też nadzwyczaj mocno wyeksponowana w streszczeniu powieści, które autor przygotował w 1969 roku wspólnie z Jerzym Wójcikiem – reżyserem przymierzającym się do ekranizacji *Pierwszej świetności*:

Sytuacja na miejscu zdarzenia.

Ktoś buszuje po pustych mieszkaniach i dokonuje kradzieży. Miasto musi samo rozstrzygnąć tę kwestię. Złodziejka musi się znaleźć. Tym bardziej że kradnie dzieci.

Oto do czego doprowadza wojna.

Ale tej dziewczyny nikt nie zabije. Ona bowiem istnieje w każdej z kobiet pozostałych w mieście.

Skąd mogą wiedzieć, poniewierane, zaszcute, gwałcone dziewczęta, że właśnie KAŻDA Z NICH JEST BOGINIĄ, MITEM, DYDONĄ, BOGINIĄ BŁĄKAJĄCEJ SIĘ MIŁOŚCI. (...)

Bez przerwy pracuje wydział śledczy kripo. Zebrano już wiele dowodów rzeczowych (cały pokój zamienił się w archiwum), są nawet żarna, którymi ona rozcierała ziarno, są pieluszki, kołyska, szale, koromysła. Półki

⁴⁶ Hanna Kirchner pisała w przedmowie do pierwszego wydania *Pierwszej świetności*: „Pisarz (...) przydaje dwudziestowiecznemu symbolowi imię królowej fenickiej DYDONY. Jej losy, dramatyczne i ciemne, splatają w sobie miłosny niepokój, odkrywczą zuchwałość, heroizm tworzenia i samobójczą śmierć. Była legendarną założycielką Kartaginy, jest zatem duchem stworzycielskim i patronką Miasta (...). Dydona to może ten posąg nieznannej bogini, wyobrażonej w postaci dziewczęcia. A może nieznana dziewczyna, przebiegająca ulicami, kryjąca się w ruinach, opiekunka sierocych dzieci, widziadło spotykane tu i tam, niedosiężna dla strażów niemieckiej policji legenda? Może wreszcie DYDONĄ, boginią jest każda z żyjących dziewcząt tego miasta – symbol cudu życia, miłości pomocnej i dobroci” (PS, s. 7).

zapełnione fotografiami – szkicami sytuacyjnymi. Na ścianie wielka, dokładna mapa, na której czerwonym kolorem zaznaczono miejsca, gdzie DYDONA (tak ją nazywała ludność) dokonała przestępstwa. (...) W tym nieszczęśliwym, dotkniętym wojną miasteczku dokonano niesłychanego przestępstwa – ktoś kradnie dzieci. Kradnie w nocy, w dzień, z opuszczonych cmentarzy i pustych mieszkań.

Kripo zebrało niezbite dowody, że to jest kobieta. Cały garnizon jest tym poruszony. Kripo wzięło sprawę w swoje ręce. Przysłuchuje się świadków, przeprowadza wizje lokalne. Przyjechali nawet korespondenci państw neutralnych (same poważne dzienniki).

Świat musi się dowiedzieć, do czego są zdolni ci ludzie zdemoralizowani wojną.

(...) Okrążamy miasteczko, zbliżając się do niego. Coraz bardziej zacieśnia się stalowa spirala. To pozwala żołnierzom jednocześnie zobaczyć zabudowania coraz bliżej i z każdej ze stron. Piękne ćwiczenie. Tylko strzały plutonu egzekucyjnego przypominają, że jest wojna (no i te przestępstwa w mieście). Przecinamy pierwsze płoty – wchodzimy na podwórza...

Zabito korespondenta neutralnego kraju (odwołano w związku z tym szefa kripo). Opuścił nas także drugi korespondent.

Po wyjeździe przedstawiciela prasy neutralnego kraju spaliliśmy (na rozkaz) cały pokój archiwum. Spopieliliśmy wszystkie dowody na istnienie Dydony. Skończyliśmy z mitem⁴⁷.

Trudno mówić o ocalającej i scalającej funkcji mitu. Buczkowski realizuje raczej formułę „bankructwa mitu”, inscenizuje jego niemoc wobec pokawałkowanej rzeczywistości. Mit funkcjonuje tutaj jako uniwersalny mechanizm poszukiwania sensu w świecie pozbawionym zasad – na równi z mechanizmem dochodzeniowym, którego celem jest ustalenie bezspornych faktów. Są to dwie postacie o b r o t ó w s ł o w a czy też o b r o t ó w d y s k u r s u. Nieskuteczne procesy umityczniania Bełżca przebiegają równolegle względem procesów śledzenia, posiłkujących się zresztą innego rodzaju mitem – mitem „żydowskiego złota”⁴⁸ (jedno z dochodzeń dotyczy kradzieży pierścionków). Tekst powieści to zarazem zapis porażki dyskursów mitologizujących oraz protokół z nieukończonego śledztwa. Do takiej lektury zbliżał się bodaj jedynie Stanisław Barańczak:

⁴⁷ J. Wójcik, *Portret z pamięci*, dz. cyt., s. 145–146.

⁴⁸ Zob. S. Buryła, *Żydowskie złoto – czym jest?*, w: tegoż, *Tematy (nie)opisane*, Kraków 2013, s. 169–178.

Człowiek, któremu narzucone zostaje uczestnictwo w „świecie na opak” nie potrafi wyzbyć się swoich duchowych nawyków. W samym centrum chaosu – próbuje powracać do nieaktualnych już form porządku. W Bełżcu, w którym wymordowano trzy czwarte miliona ludności, przede wszystkim cywilnej – organizuje śledztwo w sprawie zabójstwa korespondenta szwajcarskiego. W dymie pacyfikowanych i palonych wsi – próbuje wyjaśnić sprawę zaginionych złotych pierścionków. Śledztwo (...) jest próbą wniesienia racjonalnego, „pokojowego” porządku w świat, którego zrozumieć i uporządkować nie można⁴⁹.

Interpretacja Barańczaka po raz kolejny jednak sięga do wyjaśnień psychologistycznych; dochodzenie (podobnie jak usensowianie poprzez mit) to praca świadomości, która staje wobec bezładnego nagromadzenia miejsc, postaci, rzeczy, doświadczeń, słów. To prymarny odruch człowieka wrzuconego w krwawy karnawał wojny. Powraca zatem w odmienionej postaci argument z homologii, który zdominował recepcję *Czarnego potoku*: powieściowy chaos to strukturalne odwzorowanie psychiki człowieka porażonego śmiercią.

Istnieje pokusa, by mówić w tym kontekście o o b r o t a c h p a m i ę c i, o naśladowaniu pracy wspomnienia krążącego wokół traumatycznego jądra. Późne powieści Buczkowskiego stanowiłyby wówczas przypadek literatury zarażonej traumą, która nie poddaje się symbolizacji, choć jej się domaga – stąd przymus powtarzania, swoista nie-czasowość i wyobcowanie z porządku symbolicznego⁵⁰. W tę stronę zmierza analiza Agnieszki Karpowicz:

Parateatralna, obrazowa technika przedstawiania buduje barierę, dystans pomiędzy opowiadaczem a opowiadany, między opowiadany a czytającym. Klisze wyobraźni zbiorowej, kulturowej percepcji to pryzmat, przez który postrzega się świat. (...) Strategia narracyjna Buczkowskiego oddala tragiczną przeszłość, przesuwając ją w sferę wyobrażonego, nierealnego, fikcyjnego. Z drugiej strony, oswaja ją. Motywacja kryje się w bezpośrednim doświadczeniu autora, który był naocznym świadkiem dramatycznych, drastycznych, bestialskich obrazów⁵¹.

⁴⁹ S. Barańczak, *Krwawy karnawał*, „Teksty” 1973, z. 4, s. 64.

⁵⁰ D. Skrabek, *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, w: *Zimną bywa się pisać*, dz. cyt., s. 111–116.

⁵¹ A. Karpowicz, *Archiwum. Techniki Leopolda Buczkowskiego – „spisz”*, w: tejsze, *Kolaz. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007, s. 205 i n.

Takie ujęcie sprowadza jednak pisarstwo Buczkowskiego do specyficznego „recyklingu pamięci”, a warunkiem jej funkcjonowania pozostaje biografia autora. „Powściągliwość archeologa” jest tu funkcją strategii autoterapeutycznej, techniką przepracowywania własnych zranień. Można oczywiście uznać, że natłok zmańconych obrazów, natarczywe powroty pewnych motywów czy enigmatycznych fraz wskazują na traumę jako element struktury doświadczenia, że w ich epicentrum znajduje się seria bolesnych zdarzeń, nie do końca doświadczonych i przyswojonych, powracających z opóźnieniem i przypominających „opętanie tego, który doświadcza (a właściwie doświadcza niemożności doświadczenia)”⁵².

W kilku miejscach był zapisany romans, który przebił się do snu – czytamy w jednym z metatekstów *Pierwszej świetności* – podczas gdy straszne czynności, tej nocy wykonane, zostały opuszczone lub wytarte (PŚ, s. 19).

Trudno jednak skojarzyć eksperyment Buczkowskiego z realizmem traumatycznym, w którym nieufności wobec reprezentacji towarzyszy niemożność oddzielenia się od wymogów *mimesis*, gdzie społecznie podzielane uniwersum znaczeń trwa, aczkolwiek zdefamilyaryzowane ze względu na podskórną łączność z uniwersum koncentracyjnym⁵³. Autor *Kąpieli w Lucca* wybiera praktyki niereferencjalne i nieprzedstawiające, których skuteczność terapeutyczna pozostaje wątpliwa. Wydaje się, że interesuje go coś zupełnie innego niż uporczywe próby symbolizacji traumy, a mianowicie trwanie doświadczenia Zagłady w pamięci kultury, czy też – mówiąc słowami Joanny Tokarskiej-Bakir – ów

traumatyczny bagaż nie dającej się uobecnąć i wysłowić części doświadczenia, który zostaje zdeponowany w nierefleksyjnej pamięci jednostek oraz zbiorowości, przemieszcza się wraz z nimi, nie daje się porzucić czy rozładować⁵⁴.

Narracja staje się nieciągła i halucynacyjna, bo przemierza niestrużenie rozległe obszary nierefleksyjnego doświadczenia zbiorowego,

⁵² K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Warszawa 2012, s. 253.

⁵³ M. Rothberg, *Drut kolczasty świata powojennego*, dz. cyt., s. 184.

⁵⁴ J. Tokarska-Bakir, *Syn marnotrawny dziesięć lat później*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 154.

odrzuca dyktat „prawdy wyrozumowanej”, która jest niczym innym, tylko „kontrolą nad obrotami naszego umysłu” (PŚ, s. 53).

Wydarzenie bez świadków

Obroty dyskursu zakreślają teren, w którego centrum znajduje się właściwy przedmiot opowieści. Przypomnijmy formułę z autorskiego streszczenia: „poszukiwanie wciąż wymykającego się faktu, krążenie bez końca”⁵⁵. Czy rzeczywiście faktem tym jest tożsamość Dydony (przedmiot dociekań mitologicznych) albo złodziejki dzieci (przedmiot dochodzenia)? Moja teza jest nader prosta: faktem, wokół którego krąży powieściowe narracje, jest Zagłada. Centralnym miejscem, regulującym cyrkulację migawkowych obrazów, jest „nieskończona, pusta przestrzeń Bełzca, której nigdy nie spostrzegamy jako całości” (PŚ, s. 65).

Oto paradoks, który ilustruje *Pierwsza świetność*: w świecie literatury zwanej „piękną” wokół Bełzca zalega milczenie, a jedyna powieść mierząca się z tym tematem operuje głównie przemilczeniem, metonimią oraz aluzją.

To wszystko więc odnosi się do jednego punktu, do niemożności przedstawienia romansu w Bełczu.

– Ależ dlaczego?

– Bo tutaj nie można usunąć realności (PŚ, s. 84).

Realność Bełzca, opierająca się romansowi, czyli niemożliwa do przedstawienia w metodykach powieściowych, generuje rozliczne *praeteritio* i *aposiopesis*. Poza tym uobecnia się na zasadzie *pars pro toto*, co oznacza, że w *Pierwszej świetności* mnożą się opisy akcji przygotowawczych, strzelanin, łapanek i egzekucji, czyli tego wszystkiego, co działo się na obrzeżach Zagłady, co daje się zobrazować przy użyciu istniejących schematów przedstawieniowych, co pozwala wpasować się w tradycję literatury wojennej. Logika *Endlösung* i groza ludobójstwa nie mogą przebić się na powierzchnię wysłowienia, stają się przedmiotem odległych aluzji:

⁵⁵ J. Wójcik, *Portret z pamięci*, dz. cyt., s. 147.

Dziś przedłożone zostaną panom – mówił – ważne fragmenty projektów. Ci, co je opracowali, mają świadomość, że z cierpliwością, a nawet z zaciekleścią szukali rozwiązań, decyzji ostatecznych w porozumieniu, które dotąd nie zostały objęte zasięgiem et cetera bomba⁵⁶.

Czołowe zadanie odcinka polegać ma na utrzymaniu linii kolejowej, będącej przedłużeniem najwydatniejszej linii koncentracyjnej, głównego strumienia dopływowego⁵⁷.

Jak rozumieć pracę myślową tej tekstowej maszyny? Można zobaczyć w niej radykalną konsekwencję paradoksu świadka, z całą mocą sformułowanego przez Primo Leviego⁵⁸. Centralną figurą tego namysłu pozostaje obozowy muzułman – świadek całkowity. To w jego imieniu świadczyć powinien ocalony, zgodnie z maksymą Agambena: „świadek świadczy w imieniu muzułmana” i w ten sposób „użycza głosu niemożliwości mówienia”⁵⁹. Czy to spekulatywne rozwiązanie problemu „wydarzenia bez świadków” nie zawodzi jednak tam, gdzie w ogóle nie można mówić o muzułmanach? Przypomnijmy, że KL Belzec nie był połączonym obozem koncentracji i zagłady, jak Auschwitz-Birkenau czy Majdanek, lecz obozem natychmiastowej eksterminacji (jednym z czterech największych, obok Sobiboru, Trebłinki i Chełmna nad Nerem). Ze względu na specyfikę szybkiego uśmiercania nie sposób szukać oparcia w figurze „żywego trupa”; w Belżcu nie było więźniów, nie było więc i „ludzi-łachmanów”, a transportów przybywało tak wiele, że SS-mani mogli sobie pozwolić na częstą rotację członków Sonderkommando⁶⁰. Dla blisko pięciuset tysięcy Żydów Belzec w ogóle nie był „miejscem”, lecz końcowym odcinkiem ich ostatniej podróży.

To właśnie w obliczu tych spiętrzonych trudności i niemożności Buczkowski odrzuca skompromitowany „romans”, by zastąpić go „dokumentem” lub też powieściowym „archiwum”.

⁵⁶ Tamże, s. 23.

⁵⁷ Tamże, s. 48.

⁵⁸ „To nie my, którzy przeżyliśmy, jesteśmy prawdziwymi świadkami...”, P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100.

⁵⁹ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, dz. cyt., s. 165.

⁶⁰ R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Belżcu*, dz. cyt., s. 150.

„Zimne archiwum”

Przez karty *Pierwszej świetności* przewija się istny korowód postaci. Znajdziemy pośród nich niezliczonych oficerów i podoficerów wojska i policji, oficerów inspekcyjnych, kwatermistrzów, poruczników, komendantów żandarmerii, sztabskapitanów, dowódców brygad, garnizonów kozackich i czerkieskich, tudzież ich ordynansów. Prócz tego pojawiają się prokurator i nadprokurator, obserwatorzy, dziennikarze i wywiadowcy, tajemnicze osobistości pokroju „kaprała dziennego” czy „tajnego premiera”, który przemawia przez swojego rzecznika, a także szereg figur wyjętych z innego imaginarium, trudnego do uzgodnienia z realiami II wojny światowej: ułani czy frontowi żołnierze w maskach podczas ataku gazowego. Pejzaż Roztocza czasów niemieckiej okupacji raz po raz okazuje się teatralną lub filmową dekoracją, ale zdarza się też, że zmienia się w przestrzeń muzealno-archiwalną, z salą statystyk, repetytorium i obszernymi podziemnymi magazynami (PŚ, s. 6). To tam właśnie gromadzone są klisze wyobrażeń pochodzące z różnych okresów historii. Narracja ożywia je i włącza do powieściowej akcji.

Przeszedłem do zimnego archiwum. W teczkach żandarmi, odemani, kapusie, kozunie na służbie, sonderzy, woń benzoesu, grzybki pleśniowe, kwasy organiczne, batikarze, koronkarki, retuszerki, dekatyzerki, dewocjonaliarze, pracz, lustrzasz, sanitariusz, kelnerka, dwóch traczy, rymarz, guzikarz, pucer okienny, telegrafistka, giser drukarski, biuralistka, mosiężnik, perfumiarz, brukarz, bandażysta, akuszerka, kamasznik, szmuklerz, dorożkarz, powroźnik, kapeluszniczka, grajek, siodlarz (PŚ, s. 131).

W tym długim, chaotycznym wyliczeniu trudno znaleźć jakąkolwiek regułę uporządkowania; spotykają się w nim głównie przedstawiciele różnych, niekiedy archaicznych lub zagadkowych, zawodów. W innym miejscu archiwum gromadzone są z kolei przedmioty:

Na schodach i pod kolumnami Archiwum Akt Dawnych leżały puste bębenki, płachty namiotowe, rakietnice, instrukcje ogniowe, rękawiczki, maski gazowe, notesy. Nasyciwszy się panoramą muzealnego parku, znaleźliśmy wlot do kanału i skierowaliśmy się przez wypełnione meblami korytarze do sutereny (PŚ, s. 181).

Co odnaleźć można w suterrenach tej dziwnej instytucji? „W piwnicy Archiwum Akt Dawnych analogie i chronologie w teczках” (PŚ, s. 87). Może to oznaczać, że o kapryсах powieściowej narracji decyduje pokrywanie się reguł następstwa i swobodnych asocjacji. Te ostatnie pojawiają się niejako w odpowiedzi na problemy z reprezentacją:

Tylko ten jeden raz doznałem uczucia obecności nowej formy w Bełżcu. Huk zbliżającej się lokomotywy wywołał w moim umyśle odpowiedni obraz, natomiast pewny jest, że nie wiedział on nic o obecności w wagonach towarowych trzech tysięcy ludzi (PŚ, s. 75).

W tym anakolutycznym zdaniu (niespodziewanie przechodzącym od pierwszej do trzeciej osoby liczny pojedynczej) informacja o Zagładzie pojawia się *ex post*, w postaci suchej informacji i abstrakcyjnej liczby. Ale Buczkowski wzdraga się przed patosem niewyraźnego i wprawia w ruch skojarzenia, poczyną przemawiać językiem powinowactw i przyległości, tylko on bowiem pozwala doświadczyć „obecności nowej formy w Bełżcu”. „Odpowiedni obraz” wywołany przez huk lokomotywy nie musi wcale być wizją masowego mordu – może to być obraz żołnierzy jadących na front albo ukrytych w transzejach, nasłuchujących huku armat i świstu szrapneli. Obrazem „odpowiednim” dla eksterminacji w komorach gazowych może być atak gazowy podczas wojny okopowej (PŚ, s. 28). Do kroniki i zeznania, przemawiających abstrakcyjną mową faktów przedostaje się archiwum nierefleksyjnej pamięci zbiorowej. To właśnie dlatego w Bełżcu lat 40. roi się od kawalerzystów oraz żołnierzy w maskach przeciwgazowych, a teren miasteczka – bądź teren planu filmowego – przecinają okopy Wielkiej Wojny (natrafiamy nawet na dosłowne wskazania typu: „i tak zakończyliśmy ten rok 1914”, „I tak zakończyliśmy ten rok 1917”; PŚ, s. 128, 43). Pierwsza wojna światowa to obszerne imaginarium, aktywizujące się samoczynnie wobec nowej grozy i trudnej do przyswojenia wiedzy.

W *Archeologii wiedzy* Michel Foucault korzysta z terminu „archiwum”, by opisać ogólny system przekształcania i formowania zdań, usytuowany pomiędzy systemem języka a zbiorem istniejących wypowiedzi, niemożliwy do objęcia w całości i we własnej aktualności⁶¹.

⁶¹ M. Foucault, *A priori historyczne i archiwum*, w: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 2002, s. 150–158.

To miejsce, w którym wyodrębniają się dyskursy. O ile zatem dyskurs wyznacza to, co możliwe do wypowiedzenia i do pomyślenia, o tyle archiwum, ten zbiór możliwości warunkujący formowanie się dyskursów, jest czystą potencjalnością. To maszyna, która, wprawiona w ruch, generuje schematy poznawalnej rzeczywistości (określa przedmioty, których dotyczą wypowiedzi, wskazuje miejsca, z których te wypowiedzi się formułuje, ogranicza zestaw pojęć, po które można sięgnąć, oraz teorii, które można z nich wysnuć). Zejście do poziomu archiwum oznaczałoby zatem zstąpienie do krainy wszechmożliwości, w której niekończące się metamorfozy ukazują społeczne praktyki mówienia i rozumienia *in statu nascendi*, w stanie niezdefiniowania i labilności, gotowe do przemian i niespodzianych interferencji, trwające na skraju zaniku. Wydaje się, że *Pierwsza świetność* pozwalałby się przeczytać jako próba dotarcia do tego poziomu, a co za tym idzie – jako scena pisma, na której kształtują się i łączą ze sobą, wynaturzają i znikają załączkowe formy dyskursów, które znamy w ich zgramatykalizowanej postaci (na przykład romantycznego tyrteizmu bądź mesjanizmu, patriotycznego easternu, ekspresjonistycznej makabry, humanistycznego pacyfizmu itd.⁶²).

Giorgio Agamben sytuuje archiwum, wzorem Foucaulta, pomiędzy możliwością mówienia a istniejącym korpusem wypowiedzi. Jak dowodzi w końcowych partiach *Co zostało z Auschwitz*,

archiwum jest (...) masą tego, co asemantyczne, wpisaną w każdy znaczący dyskurs jako funkcja jego wypowiadania, mrocznym i zapomnianym marginesem otaczającym i ograniczającym każdy konkretny akt mówienia. Mieszczące się między obsesyjną pamięcią o tradycji, która zna jedynie to, co już powiedziane, a nadmierną swobodą zapominania, które zdaje się jedynie na to, co nigdy nie zostało wypowiedziane, archiwum jest tym, co niepowiedziane lub wypowiadalne, wpisanym w każdą wypowiedź za sprawą jej wypowiedzenia⁶³.

W nieregularnej teksturze *Pierwszej świetności* można zatem dojrzeć grę budowania pamięci i zapominania, scalania i rozpraszania, wypowiadania i wymazywania, poszukiwania sensu i zagłębiania się w tym, co asemantyczne. Przeplot bezosobowych głosów powstaje w przestrzeni pomiędzy potencjalnością archiwum a praktyką dawania świadectwa.

⁶² M. Janion, *Wojna i forma*, w: *Placz generała*, dz. cyt.

⁶³ G. Agamben, *Co zostało z Auschwitz*, dz. cyt., s. 145.

Można też spróbować pomyśleć archiwum razem z Derridą, autorem *Mal d'archive*, a wówczas okaże się ono protezą przeszłości, fenomenem przeciwnym wspomnianiu oraz anamnezie z ich wewnętrznym, żywym i spontanicznym doświadczeniem, stojącym raczej po stronie osłabienia pamięci i sztuczności *hypomnemata*⁶⁴. Archiwum nie byłoby tu ani pamięcią, ani historią, ani chaosem, ani porządkiem, lecz sceną, na której dokonuje się ekspozycja dokumentów. Jego epistemologia – jak pisze Jakub Momro –

jest możliwa pod warunkiem nieciągłości i przerwy w separacyjnym porządku oznaczania, referencji i rzeczywistości. Owo inne pole wiedzy, jakie stąd się wyłania, jest nie tylko świadectwem odejścia od syntetyczno-teleologicznego modelu historii, ale również poznawczym zaburzeniem zasady źródła, a więc zasady redystrybucji tropów pamięci⁶⁵.

Buczkowski prokuruje niezliczone dokumenty – nieprzywiedlne, odseparowane przestrzennie i rozsunięte czasowo – by ukazać fantazmatyczny charakter zbiorowej pamięci oraz obnażyć reguły sprawowania władzy nad przeszłością. W ten sposób skłania do zadawania nader niekonwencjonalnych pytań: co podlega systemowi archiwalnemu, a co jest zeń wykluczone? Na jakich zasadach konstruowana jest poznawalna przeszłość? Jak funkcjonują tu reguły przemilczenia, selekcji i uniwersalizacji? Czy narzucające się wzorce nie wyobcowują nas z partykularnych, osobistych historii? *Pierwsza świetność* jawi się w tej perspektywie jako maksymalistyczne przedsięwzięcie pisarza, który „pracuje na oślep w chaotycznej głębi” (PŚ, s. 181). Nie zderza ze sobą konkretnych narracji dotyczących Zagłady, lecz ukazuje abstrakcyjny proces formowania się pamięci:

Większa część protokołów zginęła, jeżeli jednak zmieni się usposobienie umysłów, będziemy mogli oczekiwać selekcji bez pomysłów, bez hodowli informacji (PŚ, s. 68).

Pracuje poza domeną domysłów i pomysłów, hipotez i interpretacji, próbując zobrazować samo kształtowanie się pola wiedzy, podległe grze śladu i autorytetu. Na powieściowym scenie dochodzi

⁶⁴ J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris 1995, s. 26 i n.

⁶⁵ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 454.

do ekspozycji pozostałości, resztek, które pozostają dokumentem śmierci i rozpadu, ale też domagają się twórczego recyklingu:

Badawczym wzrokiem przebiegłem wszystkie stoły, kolumny marmurowe, konsole, etażerki, ale szczątków nigdzie nie było. Archiwum stanowi szczęśliwe połączenie śmieci i cmentarzy (PŚ, s. 6).

To „połączenie śmieci i cmentarzy” wydaje się autorską metaforą opisującą terminalny stan archiwum – jego „nieskończone kończenie się, wyczerpywanie się wszelkich możliwości artykulacji”⁶⁶. Stanowi również specyficzny autokomentarz – deskrypcję niezwykle oryginalnej tekstowej maszyny, będącej też maszyną do myślenia o Zagładzie. Działa ona w ten sposób, że problematyzuje performatywność świadectwa, unikając równocześnie apofatycznej wzniosłości. Performatywność, o której mowa – o czym Derrida pisał w *Papier Machine* – „zakłada obecność żywej osoby, która mówi jeden raz, w swoim imieniu, w pierwszej osobie”⁶⁷, co wyklucza wszelką mechaniczność. W *Pierwszej świetności* królują powtórzenie, automatyzm, regularność i obliczalność; wdzierają się one w zdarzenie performatywne jako element zewnętrzny, patologiczny i śmiertelny. Buczkowski oscyluje pomiędzy biegunami czystej performatywności i skończonej mechaniczności. Tak właśnie odpowiada na kluczowe wyzwanie nowoczesności, które francuski filozof ujął tymi słowami:

Nie odrzucać ani zdarzenia, ani maszyny, nie unieważniać ich, nie redukować zdarzenia do maszyny i na odwrót – oto być może jedyny problem, który powinien część z „nas” zajmować w ostatnich dziesięcioleciach⁶⁸.

Puste miejsce

Obóz zajmował obszar nieco ponad siedmiu hektarów. Od strony zachodniej ograniczony był linią kolejową, od wschodniej zadrzewioną skarpą, od południowej lasem, a od północnej rowem

⁶⁶ Tamże, s. 469.

⁶⁷ J. Derrida, *Papier Machine*, Paris 2001, s. 37, cyt. za: J. Momro, *Widmontologie nowoczesności*, dz. cyt., s. 457.

⁶⁸ Tamże.

przeciwczołgowym. Cały ten teren otaczał drut kolczasty, w który wplecione zostały gałęzie. Wewnątrz wydzielono dwa sektory. Przestrzeń obozu dolnego otwierała rampa, na której przyjmowano transporty, dalej wznosiły się wartownia, baraki dla wachmanów, stacja dentystyczna, fryzjerna, stołówka i kuchnia; tu przyjmowano i rozładowywano transporty. W obozie górnym, prócz komory gazowej i osobnego pomieszczenia z silnikiem dieslowskim pompującym do niej gaz spalinowy, zlokalizowano baraki mieszkalne dla Żydów zatrudnionych przy segregacji mienia oraz barak magazynowy, w którym gromadzono zrabowane dobra⁶⁹.

Skąd znamy topografię bełżeckiego lagru? Z zeznań Rudolfa Redera i z rekonstrukcji archeologicznych. Nazistowska załoga obozu staranie zatarła ślady zbrodni. Teren przekopano, zasadzono kilkaset drzew. Przez całe dziesięciolecie rozciągała się w tym miejscu „wielka, jasna polana”. Trudno ją nawet nazwać „nie-miejsmem pamięci”, w którym co prawda nie ma żadnego upamiętnienia, ale skupia ono performatywnie wyrażaną pamięć w tym sensie, że lokalna społeczność omija je (nie nazywa wprost, nie znakuje, nie zabudowuje, nie obsiewa)⁷⁰. Teren byłego obozu nie był z pewnością miejscem tabu. Najpierw stał się roztoczańskim Eldorado – obszarem pracowicie przekopywanym przez mieszkańców wsi poszukujących złotych zębów, kosztowności czy obrączek. Gdy złote żniwa się skończyły, teren zagospodarowano; na miejscu rampy zbudowano leśniczówkę, tereny pomagazynowe zostały zajęte przez tartak. Dopiero w latach 60., w epoce procesów strażników obozowych, gdy władze PRL obawiały się kompromitacji na scenie międzynarodowej, teren ogrodzono i uporządkowano.

Był to zatem jeden z tych „skażonych krajobrazów”, jak Martin Pollack nazywa miejsca masowych zbrodni, idylliczne pejzaże kryjące ciała dziesiątek anonimowych ofiar i świadczące swoim pięknem o ogrodniczych talentach oprawców⁷¹. Co prawda miejscowi wspominają, że „chodząc pośród tych sosenek czuło się grozę”, a smutny szum zagajników przypominał „pozaziemski śpiew”, jakby „te drzewa chciały coś wyrazić”⁷², ale nie przeszkadzało to im chodzić tam na

⁶⁹ R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Bełżcu*, dz. cyt., s. 43–45.

⁷⁰ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 325.

⁷¹ M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wołowiec 2014, s. 15–16.

⁷² J.T. Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011, s. 201.

jagody i poziomki. Zbłąkany pielgrzym natrafiał zatem na młody las i niewielką tablicę (na której *nota bene* nie wspomniano, że ofiarami masowego mordu byli niemal wyłącznie Żydzi).

Gdy w 1997 roku rozpisano konkurs na upamiętnienie, przed biorącymi w nim udział artystami stało szczególne wyzwanie: musieli równocześnie oddać cześć pomordowanym i w jakiś sposób zagospodarować zagajnik zasadzony przez ich katów. Musieli też, rzecz jasna, wybrać którąś z komemoracyjnych konwencji architektonicznych, względnie połączyć ze sobą kilka spośród nich. Krzysztof Lenartowicz wylicza trzy typy kreacji pomnikowych: pomnik jako wyraz idei, tworzony *ex nihilo* obiekt przestrzenny służący upamiętnieniu; pomnik z bezpośrednią ekspozycją skutków lub świadectw wydarzenia, wykorzystujący autentyczną substancję; wreszcie – laboratorium, czyli obiekt, który odwołuje się nie tyle do pamięci odbiorcy czy do posiadanej przez niego wiedzy, ale atakuje jego zmysły, stawiając go w sytuacji, która była udziałem pierwotnych świadków. Prócz artystycznych kreacji materiałem upamiętnienia może stać się obiekt architektoniczny – świadek wydarzeń lub to, co z obiektu-swiadka pozostało⁷³. Zwycięski projekt architektoniczny autorstwa Marka Dunikowskiego, Jarosława Kutniowskiego, Piotra Czerwińskiego i Piotra Uherka zdaje się łączyć te opcje: część muzealna eksponuje dokumenty oraz świadectwa Zagłady, część artystyczna natomiast balansuje między tradycyjnym upamiętnieniem a laboratoryjnym eksperymentem przeprowadzonym na widzu. Tym samym – jak pisał entuzjastycznie Paweł Śpiewak – udało się uniknąć niebezpieczeństw dosłowności i abstrakcyjnego skrótu⁷⁴.

Monografista obozu opisuje ten zespół architektoniczny w następujący sposób:

Na samo założenie pomnikowe składają się symboliczne elementy. Wejście na teren pomnika otwiera symboliczna rampa, na której znajduje się stos z szyn kolejowych i żużlu, symbolizujący nie tylko deportację, ale także stos paleniskowy, na którym w roku 1943 Niemcy palili ciała pomordowanych w Bełżcu. (...) Przedłużeniem rampy jest budynek

⁷³ K. Lenartowicz, *Architektura trwogi*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 632–637.

⁷⁴ P. Śpiewak, *Przedstawianie nieprzedstawialnego*, w: *Sztuka polska wobec Holokaustu*, Warszawa 2013, s. 8.

muzeum, wybudowany w formie symbolicznego pociągu. (...) Oprócz sali ekspozycyjnej, biura muzeum oraz Sali-audytorium, przeznaczonej do pracy edukacyjnej z grupami, znajduje się tu Sala Kontemplacji – długie, zaciemnione pomieszczenie, służące modlitwie i medytacji. (...) Na samo cmentarzysko wejście prowadzi przez symboliczną granicę, którą stanowi odlana w żeliwie gwiazda Dawida. Po terenie pomnika można się poruszać jedynie przez Szczelinę, która została wyznaczona w miejscu, gdzie nie odnaleziono żadnych szczątków ludzkich. Prawdopodobnie jej przebieg pokrywa się z umiejscowieniem *śluzy* – korytarza prowadzącego od baraków rozbieralni do budynku komór gazowych. Szczeliną wchodzi się do Niszy – Ohelu, gdzie na ścianach przylegających do obszaru, na którym znajdują się groby, umieszczono tablice z wyrytymi pierwszymi imionami ofiar. Imiona te pochodzą z dokumentów zbieranych w archiwach w tych miejscowościach, w których nastąpiły deportacje do obozu zagłady w Bełżcu. (...) Naprzeciwko tablic z imionami w granicie wykuty został fragment z Księgi Hioba: *Ziemio, nie zakrywaj mojej krwi, aby krzyk mój nie ustawał*⁷⁵.

W tym szczegółowym opisie uderza nadobecność słowa „symbol” i jego derywatów. Nietrudno ją uzasadnić: historyk Zagłady pragnie uczynić z każdego elementu upamiętnienia czytelny znak przeszłości, wehikuł pamięci i wiedzy. Główny zamysł architektoniczny uważam jednak za rozmyślnie antysymboliczny. Owszem, idąc „Szczeliną”, podobną pęknięciu w ziemi, zagłębiamy się w teren, aż dochodzimy do granitowej ściany z Hiobowym lamentem i kamiennych tablic z imionami ofiar – to oczywisty ukłon w stronę oczekiwań bardziej tradycyjnego odbiorcy, konwencjonalna aranżacja służąca rozpamiętywaniu lub modlitwie. Po terenie obozu można jednak poruszać się inaczej – dokoła górnej części pomnika wiedzie betonowa ścieżka obsadzona żeliwnymi tablicami z nazwami miejscowości, z których następowały deportacje do obozu. Podążając nią, okrążamy kilka hektarów terenu pokrytego hutniczym żużlem – chropowatą, popielatą, nierówno wypiętrzoną masą. Żadnej rekonstrukcji obozowych zabudowań, żadnej konkretyzacji doświadczenia ofiar, żadnego otwarcia na teraźniejszość (na znaki pamięci rodzin, ziomkostw, grup narodowych). Już prędzej – jak rzecz ujmuje Halina Taborska – realizuje się tu koncepcja „ziemi z piętnem Kaina – pogwałconej, jałowej, bezpowrotnie zniszczonej”. Grodzenie lub betonowanie

⁷⁵ R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Bełżcu*, dz. cyt., s. 230–231.

terenu wpisuje się w przesłanie: „zostawmy prochy w spokoju, a ziemię – pustą, z nie dającym się wymazać stygmatem ludobójstwa”⁷⁶. Niemniej bełżecka instalacja nie przypomina mogiły, raczej pobojo-wisko, miejsce po katastrofie, umowny postapokaliptyczny pejzaż, wysypisko lub złomowisko. Ten pomnik nie przynosi pocieszenia, nie zawiera morału, nie pobudza wyobraźni. Nie będzie *non omnis moriar*, nie będzie „lekcji Bełzec”, nikt nie nakręci tutaj żadnej *Listy Schindlera*.

Pośród pięciu technik upamiętniania Taborska wymienia i taką: ziemia „przywrócona przyrodzie”, przypominająca, że „od ludzkiego szaleństwa trwalsze jest życie natury”⁷⁷. Paradoks polega na tym, że wielokrotnie ziemię „przywracali przyrodzie” sami zbrodniarze. Autorzy bełżeckiego pomnika postanowili odwrócić ten proces i zniszczyć „skażony pejzaż”. Przeprowadzona na ich zlecenie analiza struktur zieleni wykazała, że 370 drzew rosnących na terenie byłego obozu posadzonych zostało po 1942 roku, a więc użyte one zostały dla zamaskowania zbrodni. Wszystkie te drzewa wycięto, oszczędzono jedynie kilka starych dębów, które były świadkami zbrodni – w ten sposób włączono je do narracji upamiętniającej. Oczywiście, jeśli zwrócimy uwagę na ich organiczną zawartość, okaże się, że zawierają w sobie szczątki ofiar – w tym sensie dopełniają one całości jako rodzaj żywego pomnika⁷⁸. Najistotniejsze jednak, że organiczna część pomnika łączy się z bezforemną żużlową bryłą jako obiekt aseman-tyczny, który zrywa tak z narracyjnością, jak i z wszelką symboliką. Po raz kolejny doszło do „połączenia śmieci i cmentarzy” – w tym przypadku odpadowego stopu metali hutniczych i roślin czerpiących soki z masowych grobów. „Skażony pejzaż” ustąpił miejsca niepo-kojącej przestrzeni, w której dochodzi do zatarcia granic między sztucznym i naturalnym.

Pomnik w KL Bełzec wyrywa miejsce zbrodni przyrodzie, ale też nie oddaje go całkowicie we władanie pamięci, tej „poetki patosu” (PŚ, s. 21). Trwa w pustym miejscu między grozą Zagłady a opowieścią, która próbuje ją oswoić.

⁷⁶ H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady*, w: *Pamięć Shoah*, dz. cyt., s. 28.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ J. Małczyński, *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełczu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 208–214.

SZALEŃSTWO I LITERATURA. PRZYPADEK JERZEGO KRZYSZTONIA.

Piszący o *Oblędzie* korzystali na ogół z czytelnych klisz interpretacyjnych – biograficznej, psychiatrycznej, alegorycznej lub archetypowej. Dzieło Krzysztonia daje więc, po pierwsze, świadectwo dramatycznym przeżyciom samego autora, dzięki czemu może być nawet określone mianem reportażu¹. Po drugie, stanowi ono literacki odpowiednik analizy przypadku, dostarczając opisu indywidualnych treści, w jakich manifestuje się znana jednostka chorobowa (zespół lękowo-urojeniowy, czyli paranoja). Historię szaleństwa Krzysztofa J. odczytywano też, po trzecie, jako krytykę romantycznego paradygmatu, rzecz o chorobach narodowych, o tradycyjnym patriotyzmie i powierzchownej religijności. Wreszcie *Oblęd* przedstawiany bywał – to po czwarte – jako uniwersalna opowieść o dążeniu do „pełni zintegrowanego, świadomego bytu”. Tak powieściowy tryptyk interpretował jedyny monografista, który skupił się na uniwersalnej mowie toposów i mitów, zakładając za Jungiem, iż zniekształcona chorobowo jaźń bohatera zostaje oświecona przez treści nieświadomości, dzięki czemu wyraża się za pomocą archetypów:

Z ciemności choroby (psychiczna dezintegracja, Jungowskie, z alchemii wzięte – *nigredo*) wiedzie droga do światła zdrowia (integracja osobowości na wyższym poziomie, u Junga doświadczenie jaźni, pełni). Droga jest jednocześnie drogą poznania siebie, swojej duszy, losu, to droga indywidualacji, pozytywnej integracji².

¹ T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Warszawa 1997, s. 480–481.

² Z. Bitka, *Wędrowanie do kresu cierpienia. Motywy archetypowe i symboliczne w prozie Jerzego Krzysztonia*, Opole 2001, s. 73.

Podobnie dzieło to odczytała Maria Janion, która w nakładaniu się symbolicznych struktur wędrówki Odysa i drogi krzyżowej Chrystusa dostrzegała przypowieść o „podróży w głąb siebie”, będącej „koniecznym warunkiem wtajemniczenia w konkretny sens mitów i symboli”³. Czy jednak rzeczywiście prywatną odyseję i drogę krzyżową wieńczy „kosmiczne wtajemniczenie” w prawdy wnętrza? Czy znaczenie powieści wyczerpuje się w krytyce zbiorowych wier i obłądów? Czy wreszcie miarą wartości książki może być jej wierność wobec autentycznego przeżycia albo adekwatność względem psychiatrycznego opisu? W mojej lekturze ukrytym tematem tej powieści jest luka w podmiocie, który egzystuje pomiędzy czystym doświadczeniem a absolutną samowiedzą⁴. Zmuszony do produkowania fikcji, musi je też bezustannie poddawać interpretacji, a wraz z nimi – siebie samego, rzeczywistość, język i zapośredniczające jego kontakt ze światem klisze kulturowe. W przypadku narratora *Obłądu* chodzi o zawieszenie między egzystencją szalonego, która wymyka się wszelkiemu rozumieniu i opisaniu, a samowiedzą rekonwalescenta, który spogląda na siebie samego przez pryzmat wywłaszczających dyskursów.

Aporie narracji

W punkcie wyjścia ujawnia się rozszczepienie na dwa światy i dwa podmioty. Przyjmuje ono postać aporii: nie sposób przełożyć idiomu szaleństwa na język literatury, będąc szalonym, nie sposób też ocalić doświadczenia szaleństwa, dokonując jego rekonstrukcji z pozycji człowieka rozumu. Aporia ta pozostawała na ogół w cieniu argumentów biograficznych. Dowodzono, iż Krzysztof J. to *alter ego* Jerzego Krzysztonia, który, jak pisze jeden z krytyków, „spełnił warunek umożliwiający dotarcie do wewnętrznego świata schizofrenika, bo sam przeszedł tę chorobę. Przeżyty koszmar postrzegał oczami człowieka, który przeszedł piekło, nieludzkie udręki i cierpienia, a po wyjściu ze szpitala uzyskał świadomość ich

³ M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 372.

⁴ M.P. Markowski, *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 31.

pojmowania”⁵. Problem w tym, że historię szaleństwa opowiada człowiek, który szalony nie jest. I nie mam tu na myśli okoliczności biograficznych, lecz szczególne usytuowanie podmiotu czynności twórczych.

Sytuacja narracyjna zostaje wyraziście zarysowana: Krzysztof opowiada o swojej chorobie z perspektywy rekonwalescenta. Rekonstruuje świat, który stał się obcy, który wyrzucił go poza swój obręb:

Straciłem dostęp do samego jądra swojego szaleństwa, swojego obłądu. Zamknęło się przede mną, nie zamykając mnie w sobie⁶.

Już na pierwszej stronie swojej opowieści zdaje sprawę z niedającej się zażegnać nietożsamości – z nieskończonego dystansu, jaki oddziela jego jako narratora od niego samego, jako postaci: „Nie będę nigdy tym, kim byłem” (I, s. 7). Co łączy zatem Krzysztofa-szalonego i Krzysztofa-rozumnego? Jedyne imię. Nie bez przyczyny pojawia się w inicjalnym zdaniu powieści: „Imię moje: Krzysztof – zachowałem mimo obłądu, jaki zesłał mi los. Tracąc je, postradałbym siebie samego” (I, s. 6). Imię wydaje się jednak kruchym gwarantem tożsamości; następne tysiąc stron tekstu to próba zbudowania pomostu między dwoma światami i pozytywnej integracji bohatera-narratora.

Już na wstępie jednak natrafiamy na mocną tezę o nieprzekładalności obłądu:

Nie sposób pisać w obłądzie, chociaż można na pograniczu obłądu, czasem się to udaje (...). Sam obłąd jest destrukcją albo nie wyjaśnioną grą lęków (...). Przed chwilą nazwałem obłąd destrukcją i uczyniłem to zbyt pochopnie. Tak może się wydawać tylko komuś, kto patrzy z zewnątrz. Obłąkany tak nie uważa. Żyje on pełnią obłądu, żyje i wyżywa się w nim – świat bowiem przeistoczył się na dobre (I, s. 6–7).

Opowieść Krzysztofa nie powstaje na pograniczu obłądu, lecz poza jego granicami – w tej bezpiecznej w sferze, w której szaleństwo określa się czysto negatywnie, jako destrukcję, dezintegrację

⁵ M. Stępień, *Literacki obraz choroby psychicznej*, cyt. za: www.oil.org.pl/xml/oil/oil50/gazeta/numery/n2005/n200502/n20050211 (dostęp: 3.03.2019).

⁶ J. Krzysztoń, *Obłąd*, t. III, Warszawa 1983, s. 235, dalej odsyłam bezpośrednio do tekstu, wskazując odpowiedni tom i numer strony.

i destrukcję. Krzysztof „patrzy z zewnątrz” i stara się zrozumieć siebie przeszłego. Rozstęp między czasem narracji a czasem fabuły pokrywa się z rozgraniczeniem rozumu i nierozumu. Perspektywa czasowa nakłada się na perspektywę poznawczą: to człowiek rozumu odtwarza retrospektywnie przebieg swojej choroby, próbuje – wewnątrz określonego dyskursu – stworzyć obraz szaleństwa. Udziela głosu sobie szalonemu na określonych warunkach: na prawach cytatu, ilustrującego główną tezę. To rozszczepienie uwidacznia się szczególnie w opisach stanów delirycznych⁷:

Spętano mnie, ostatniego Prometeusza, bo chciałem ukraść im tę tajemnicę. Rozpięto mnie na skale nad morzem obojętności, przykuto za ręce i nogi. Lecz spełniam swoją powinność. Więc wołam: Uwaga! Uwaga! Nadchodzi!... Pot zalewa mi oczy. Straciłem ślinę w ustach. Wargi są jak żużel, zeszkłe i spękane. Wiem, że już za późno na cokolwiek. Za późno na ratunek. Znów poszła do boju nowa eskadra, głuchy warkot wstrząsnął murami, w których mnie zamknęto. Attention! Wnimanije! Uwaga! Jakies twarze krążyły nade mną, pojawiały się i nikły. Mnóstwo nieznamych twarzy (II, s. 6).

Krzysztof obudowuje treść urojeń całkiem rzeczowymi uwagami, wszystko zaś umieszcza w nadrzędnej ramie interpretacyjnej. Wzmozżona obecność toposów, a także mozolne konstruowanie mitologicznej paraleli, to próba uczynienia zrozumiałym własnego doświadczenia – próba narzucenia na nie sieci symbolicznych znaczeń i przeciągnięcia na stronę wspólnego sensu. Narrator konstruuje system czytelnych znaków kulturowych, w którym obłąd jawi się jako podróż od siebie do siebie, podróż, z której wraca się bogatszym duchowo. W tej uspojnijającej wykładni gubi się swoistość jednostkowego doświadczenia; zostaje ono zwekslowane na rzecz uniwersalnej przypowieści. Narrator zresztą zdaje sobie sprawę z tej nieuniknionej straty:

⁷ Słowo „delirium” pochodzi od łacińskiego *lira*, oznaczającego „szlak”; delirium przeto to zejście z prostej drogi rozumu. Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987, s. 224, dalej w tekście jako H; do innych prac Foucaulta odsyłają następujące skróty: M – *Maladie mentale et psychologie*, Paris 1962; Ch – *Choroba umysłowa a psychologia*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000; N – *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993; Sz – *Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, Warszawa 1999.

Wszystkie piekła, wszystkie czyście, wszystek płacz i zgrzytanie zębów nie mogą dać o tym wyobrażenia. Cała ta mitologia to dziecinna igraszka (II, s. 34).

Najistotniejszy jednak wydaje się inny proces. Podczas pobytu w szpitalu Krzysztof uczy się patrzeć na siebie przez pryzmat zmedyalizowanego dyskursu; uczy się porozumiewać ze sobą poprzez „abstrakcyjną uniwersalność choroby”. Można by rzec, za Michélem Foucaultem, że był człowiekiem szaleństwa, a stał się człowiekiem rozumu – a dla tych dwóch nie istnieje wspólny język (Sz, s. 6). W tym miejscu powraca wyjściowa aporia: rekonstrukcja świata szaleństwa, dokonana z perspektywy rozumu, niszczy swoistość tego świata. Perspektywa ta zostaje *explicit*e określona w licznych deklaracjach:

Tak, byłem wariatem! Byłem beczką beklowego bełkotu! A teraz nikt z was nie uwierzy, że wracam stamtąd, skąd bardzo rzadko się wraca (III, s. 235).

Powrót ze świata szaleństwa stanowi warunek opowieści. Obłąd traci ostatecznie wymiar przygody duchowej, wtajemniczenia w zagadkę bytu, i staje się pospolitym „wariactwem” lub chorobą psychiczną. Treść obłądu jest pozbawiona jakiegokolwiek sensu, to bełkot, odwznioślony w powyższym opisie dosadną metaforą i zabawną aliteracją. Dlaczego więc mamy nie uwierzyć, że Krzysztof stamtąd wrócił? Może dlatego, że w pewnym sensie *nie wrócił*, lecz przepoczwarzył się w kogoś zupełnie innego i za sprawą tej metamorfozy utracił kontakt z obłądem, który teraz próbuje opisać?

Proces leczenia szpitalnego polega na narzuceniu obiektywności choroby psychicznej. Wyzdrowienie oznacza zapoznanie relacji do tego, co obce, i ustanowienie dystansu wobec szaleństwa. Dystans ten zapewnia język psychiatrii. Ale równocześnie jest to język, w którym prawda szaleństwa nie może się wypowiedzieć. Krzysztof przejmując ten język, w jego terminach buduje ramę narracyjną; pragnie odtworzyć prawdę szaleństwa, zaprzepaściwszy ją w punkcie wyjścia. Dlatego snuje opowieść o utracie – o tym, jak w miarę postępu leczenia znika za horyzontem „druga rzeczywistość – olśniewająca, niezapomniana – taka, że żal, zaprawdę żal się z nią rozstać...” (III, s. 106).

Języki szaleństwa

Dominująca do dziś w psychiatrii naturalistyczna metodologia sprowadza chorobę do rangi gatunku biologicznego i narzuca jej jedność, ukrytą za polimorfizmem symptomów. Choroba jest „specyficzną jednostką rozpoznawalną po objawiających ją symptomach, lecz wcześniejszą od nich oraz w pewnej mierze niezależną od nich” (Ch, s. 14), czyli pewną esencją, występującą przeciw naturze. Esencję choroby ze specyficznymi symptomami łączy nie rzeczywista jedność, lecz paralelizm abstrakcyjny. Psychiatria do dziś nadaremnie poszukuje oparcia w nozografii, która nie staje się dla niej tym, czym jest fizjologia dla medycyny. Ten aspekt naturalistycznej metodologii stał się głównym przedmiotem krytyki przeprowadzonej przez młodego Michela Foucaulta. „Tylko dzięki przebiegłości języka można mówić o «chorobach ciała i chorobach umysłu»” (Ch, s. 19) – pisał we wczesnej pracy *Choroba umysłowa a psychologia*. Patologia umysłu winna pozbyć się analogii z patologią ciała, zrzec się przyczynowości organicznej. Te przesady ignorują bowiem pozapsychologiczne i pozaorganiczne czynniki, czyli społeczne uwarunkowania psychopatologii.

Psychoanalityczna metodologia wprowadza do negatywnego języka naturalistycznego opisu kategorie pozytywne. Choroba psychiczna to nie tylko utrata czy uśpienie pewnych funkcji, ale i pojawienie się pozytywnej aktywności. W procesie chorobowym to, co ma złożony charakter, zostaje zastąpione przez proste reakcje kompulsywne. Zdaniem Freuda mamy tu do czynienia z archaicznymi formami w ewolucji jednostki, z nawrotem do reakcji infantylnych (niezdolność do dialogu, echo-repetycje itp.). Regresywna koncepcja obłądu opiera się na założeniu istnienia psychicznej substancji (libido), która jest surowym materiałem ewolucji, mogącym cofnąć się do stanu wcześniejszego. Tym założeniem karmi się mit identyczności pomiędzy osobą chorą umysłowo, człowiekiem pierwotnym i dzieckiem (Ch, s. 41–43). Mit ten czyni nas jednak – twierdzi Foucault – niezdolnymi do zrozumienia specyfiki konkretnej choroby. Co więcej, usprawiedliwia nasze niezrozumienie i legitymizuje traktowanie szaleństwa jako „wsteczności” czy „nieracjonalności”.

Obie metodologie marginalizują indywidualną historię pacjenta, ignorują sferę rzeczywistości społecznej i zapoznają historyczny wymiar ludzkiej psychiki. Foucault poszukuje nowego podejścia

badawczego, czerpiąc z marksizmu, fenomenologii i socjologii wiedzy. Zrazu, w pracy *Maladie mentale et personnalité*, skupia się na warunkujących obłąd obiektywnych sprzecznościach świata społecznego. Opierając się na Pawłowowskiej teorii odbicia, wywodzi chorobę umysłową z reakcji obronnej systemu nerwowego wobec środowiska. Tym samym za pomieszenie zmysłów odpowiedzialne są warunki ekonomiczne, wyzysk, imperialistyczne wojny i walka klas. W późniejszej o osiem lat zmienionej wersji tej rozprawy, znanej pod tytułem *Maladie mentale et psychologie*, Foucault odchodzi od marksistowskich stanowisk i konstruuje projekt fenomenologicznego odsłonięcia struktury egzystencji pacjenta: postuluje badanie tego, jak podmiot doświadcza choroby umysłowej „od wewnątrz”. Należy umieścić się w centrum patologicznego doświadczenia, co możliwe jest tylko dzięki intuicji. W ten sposób doświadczenie nierozumu (fr. *déraison*) może stać dla nas „drogą do naturalnej prawdy o człowieku” (Ch, s. 113).

Druga część rozprawy wprowadza wątki odtąd stale obecne w namyśle Foucaulta: sproblematyzowanie pojęcia choroby psychicznej, powiązanie go z systemami wiedzy i praktykami społecznymi, a co za tym idzie – przeniesienie ośrodka zainteresowania na genezę psychologii i psychiatrii. Rozwinięcie tych wątków przynosi *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, rozbudowana analiza obiegowych mniemań, instytucji, pojęć naukowych, czyli struktury ujarzmiającej szaleństwo. Bezsilność dyskursu psychiatrycznego zyskuje genetyczne wyjaśnienie: powstał on w epoce klasycyzmu wraz z wpisaniem szaleństwa w relacje zdrowia i choroby, co z kolei miało związek z powstaniem zakładów odosobnienia. Zawłaszczenie szaleństwa pod pojęciem choroby psychicznej dokonało się pod koniec XVIII wieku za sprawą użycia metod moralnych; obłąkany stał się przedmiotem „medycznego spojrzenia” zakorzenionego w ocenie szaleńców jako gwałcicieli wartości społecznych. Był to gest, który

nie wyosabniał obcych o rysach utajonych, zbyt długo zacieranych przez przyzwyczajenie; on ich kreował, deformując swojskie w społecznym pejzażu oblicza i robiąc z nich dziwadła, których już nie rozpoznawał. Wywoływał Obcego tam, gdzie go nie przeczuwano (H, s. 84).

Gest ten posiadał wymiar ekonomiczno-polityczny; izolacja stanowiła sposób na sprawowanie administracyjnej kontroli nad ludźmi niepracującymi. Ukryto przed społeczeństwem patologię

i niemoralność, by ustanowić mechanizmy represji wobec burzycieli społecznego porządku, który jest dziełem rozumu. Za szalonych uznawano ludzi nierozumnych, a pojęcie *déraison* wiązało nicią pokrewieństwa obłąd, zbrodnię, zgorszenie i bluźnierstwo. Dlatego izolacji podlegała heterogeniczna grupa ludzi:

Ludzie bez rozumu to typy, które społeczeństwo rozpoznaje i rozpoznawszy izoluje: oto rozpustnik, oto marnotrawca, oto homoseksualista, mag, samobójca, bezbożnik. Miarą nierozumu zaczyna być stopień odchylenia od normy społecznej (H, s. 104).

Źródłem naszego rozumienia choroby psychicznej nie jest ciekawość czy współczucie (zainteresowanie jednostką ma służyć jej resocjalizacji), lecz relacje władzy i wiedzy, które łączą swoje siły w żywiole dyscyplinarnym. W *Nadzorować i karać* Foucault opisuje wyodrębnienie się psychiatrii jako

podwójny proces – epistemologiczne odblokowanie przez wysubtelnienie relacji władzy i zwielokrotnienie wpływów władzy dzięki formowaniu i kumulacji nowych obszarów poznania (N, s. 269).

Najpierw powstaje szpital psychiatryczny, jako jeden z elementów władzy dyscyplinarnej, później dopiero naukowa koncepcja psychologii i psychiatrii. Praktyka psychiatryczna jest w istocie

rodzajem taktyki moralnej, zrodzonej w końcu XVIII wieku, przetrwałej w rytuałach domów dla obłąkanych i przysłoniętej mitologią pozytywistyczną (H, s. 457–458).

Foucault ujawnia mechanikę kulturowej produkcji rozumu i nierozumu. Na jakiej podstawie bowiem diagnozujemy szaleństwo? Emil Durkheim twierdził, iż za patologiczne uznaje się to, co odbiega od przeciętnej – od abstrakcyjnego powszechnika, zbioru cech występujących najczęściej, stanowiących wzorzec zdrowia. Przyjmował tym samym statystyczne kryterium, nacechowane aksjologicznie⁸. Wedle Ruth Benedict kultura wybiera spośród wielu możliwości i tworzy sobie obraz choroby na podstawie zespołu

⁸ E. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, przeł. J. Szacki, Warszawa 2000, rozdz. III, *Zasady rozróżniania faktów normalnych i patologicznych*, s. 78–110.

zwalczanych przez nią możliwości antropologicznych (na przykład nieagresywna jednostka w plemieniu Dobu)⁹. Zarówno koncepcja statystycznej normalności, jak i normalności kulturowej czynią z dewiacji prawdziwą naturę choroby psychicznej. Określając chorobę negatywnie w stosunku do normy czy wzoru, pomijają one to, co w szaleństwie pozytywne i realne. Tymczasem – jak utrzymuje Foucault – kultura poprzez chorobę wyraża samą siebie, a społeczeństwo „znajduje swój pozytywny wyraz w chorobach umysłowych” (Ch, s. 98).

Nasza kultura nadaje chorobie psychicznej status dewiacji i wykluczenia, unicestwiając tragiczny i liryczny aspekt szaleństwa, które było onegdaj miejscem granicznym ludzkiego doświadczenia. Gest zerwania, pustka ustanowiona pomiędzy rozumem i nierozumem mogą zostać wydobyte na światło dzienne za sprawą praktyk archeologicznych i genealogicznych. Istotną rolę odgrywa tu również literatura, która może próbować przezwyciężyć rozdział Rozumu i Szaleństwa na rzeczy „zewnątrzne, niepodatne na wszelką wymianę i jakby wzajemnie martwe” (Sz, s. 5). Szukając dostępu do prawdy tego doświadczenia, literatura wikła się w komunikacyjny paradoks, od którego wyszedłem – a który Foucault opisuje w ten sposób: szaleństwo, określone trwale przez wykluczenie poza społeczeństwo, szuka dla siebie miejsca w obrębie literatury, która znajduje się wewnątrz systemu społecznego (Sz, s. 255).

Od ekstazy do choroby

W *Obłądzie* pierwsze objawy choroby sprowadzają się do podwójnego widzenia świata. Nieświadom swojego stanu, Krzysztof stwierdza: „Byłem zdrowy, tylko świat wokół mnie był chory. I to chory nieuleczalnie” (I, s. 23). Każde zdarzenie nabiera pewnej nadwyżki znaczeniowej; świat, rzecz by można, zaraża się nadmiarem sensów i choruje na pansemiotyzm. Gdy potem pacjenci z Tworek będą powtarzać, że „nie ma to i tamto”, wyrażenie to nabierze ironicznego wydźwięku – bo właśnie jest „to i tamto” (II, s. 109): spotkana

⁹ R. Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2002, s. 356–378.

w autobusie góralka to agentka, siwy mężczyzna z pociągu to emisarz Societatis Vaticaniensis, stukot kół to depesza, szalety miejskie to sanktuarium itd. Krzysztof staje się mieszkańcem świata „poszerzonego o nowy wymiar” (I, s. 232), w którym wszystko jest „rzeczywiste i nierzeczywiste, naturalne i nienaturalne, zrozumiałe i niezrozumiałe” (I, s. 176).

Podwójne widzenie świata kulminuje w pierwszym okresie jego pobytu w Tworkach, kiedy to każdemu miejscu i każdemu pacjentowi przypisuje wtórną tożsamość (w sali, którą nazywa Karmazynową Komnatą, przebywa wraz z Markizem de Sade, generałem Sowińskim, Piłsudskim i młodym Dmowskim). Krzysztof bytuje w wymiarze czysto subiektywnym, tracąc powoli kontakt z intersubiektywnym sensem świata. Ale równocześnie doświadcza tego świata jako serii przyczynowo zdeterminowanych wydarzeń, którym musi się poddać. Jego stan jest zarówno wycofaniem się w subiektywność, jak i upadkiem w obiektywność (M, s. 69).

Pierwszy tom powieści relacjonuje początki choroby, w drugim i trzecim fabuła toczy się w Tworkach. Wyrazisty ośrodek kompozycyjny znajduje się w samym środku, w połowie drugiego tomu. Krzysztof zdaje sobie sprawę ze swojego chorobowego stanu i postrzega sam siebie jakby z dystansu, co znajduje odzwierciedlenie w niezwykle wolcie narracyjnej: „I tak dwaj wariaci gadali i gadali, dyskutowali i dyskutowali, aż spać poszli i spali do białego rana” (II, s. 201). Trzecioosobowa narracja, utrzymywana przez następnych kilka stron, może być rozumiana dwojako. Albo narrator – w tym szczególnym momencie wychodzenia z urojonego świata – porzuca iluzję identyczności i wskazuje na siebie obłąkanego jako kogoś obcego. Albo ukazuje ów przełom jako zapośredniczenie samorozumienia w obiektywności medycznego dyskursu. W istocie bowiem cały tryptyk powieściowy Krzysztonia to opowieść o ścieraniu się różnych konceptualizacji szaleństwa; kompozycyjny środek wyznacza zaś nieuniknione zwycięstwo psychiatrycznego oglądu.

Można by wyróżnić obraz liryczny szaleństwa, wizję tragiczną, ogląd potoczny oraz kwalifikację medyczną, przy czym linia demarkacyjna przebiega między dwoma pierwszymi a dwoma ostatnimi. W obrazie lirycznym zawiera się wizerunek człowieka, na którego spłynęła cała „hojność natury”, niezwykle „możliwości twórcze”, w związku z czym wyzdrowienie postrzegane jest jako śmierć duchowa, „finis mundi, finis vitae” (III, s. 278). Podczas pobytu

w zakładzie pacjent „nasiąka dziadowską normalnością” (II, s. 180). Krzysztof, nawet po przejściu i naturalizowaniu psychiatrycznej normy, podejmuje próby obrony lirycznej wizji szaleństwa:

Rozum jest w szaleństwie, poznanie jest w szaleństwie i droga do prawdy wiedzie przez szaleństwo (II, s. 192).

Nam się mózg rozregulował... Tak mówicie, tak myślicie o nas. Ale to nie my, słowo daję, to nie my z domu obłąkanych, to wy jesteście ludźmi z innej planety. (...) Po cichu wam powiem – coś więcej widzimy, coś więcej czujemy, coś więcej jesteśmy w stanie zrozumieć (II, s. 370).

Z kolei w wizji tragicznej obłąkany, będąc wyrzuconym na margines społeczny, dostrzega absurdalność praw i prawd zbiorowości, aby przyjąć na siebie gorzką błazeńską mądrość: „Świat poniechał nas, swoich błaznów, i żadna w tym pociecha, że drogo za to zapłaci” (II, s. 128). Szaleństwo, które w romantycznej wizji mieni się nagą prawdą człowieka¹⁰, zostaje zamknięte w przestrzeni, która tę prawdę anuluje. Internowanie służy ukryciu libertynizmu myśli i słowa, zmarginalizowaniu heterodoksji i bluźnierstwa. Jeden z pacjentów utożsamiony zostaje przez narratora z markizem de Sade, za sprawą czego Tworki przeobrażają się w Charenton. Został ubezwłasnowolniony, ponieważ „przeczuwał, czym jest nasza natura, zawsze był znienawidzonym i prześladowanym człowiekiem” (II, s. 365). Szaleństwo zostaje egzorcyzmowane z królestwa rozumu, staje się „wykluczonym językiem” (Sz, s. 156). Kultura nie może już rozpoznać w nim swojej twarzy; pozbawiona swojego innego – swojego błazna – traci samoświadomość i degeneruje się:

Nas oczywiście trzeba zamykać. To jasne (...). Jeszcze tylko ostatni Odys powiesi się na rei. Po czym słońeczko wszędzie, szczęśliwe nastaną czasy” (II, s. 371–372).

Krzysztof tworzy rozbudowane relatywizacje, w których kategorie zdrowia psychicznego, normalności i rozumu objawiają swoją znaczeniową labilność. Rozum – „to słowo bez żadnego pokrycia” (II, s. 152) – pełni funkcję listka figowego, maskującego nierozumność

¹⁰ Zob. A. Kowalczykowa, *Szaleństwo jako dramat i wyzwanie*, w: tejże, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978.

istoty ludzkiej. Pozorne ujednolicenie skrywa istotową różnorodność, a w stan chorobowy wpisana jest wirtualność patologii:

Każdy człowiek jest wariatem *in spe*. Nie darmo termin ten wywodzi się od łacińskiego słowa *varius*, czyli różny... (III, s. 131).

Zakwestionowanie rozumności idzie w parze z pytaniem o kryteria normalności:

Dlaczego to ja właśnie mam być nienormalny? A ci, którzy to orzekli, są normalni! Przepraszam za bezczelność, moi drodzy, ale gdzie jest owa norma? (...) Co wam się mieści, a co nie mieści w waszych granicach normalności? Wiem, że nie otrzymam odpowiedzi – bynajmniej nie dlatego, żeby jej nie było! – tylko nikt z was, ani ty, Zeusie, ani twoje westalki, nie zechce ze mną jak z myślącym człowiekiem porozmawiać. Potrafię tylko dać mi na sen, więc zaraz zasnę. I chwała Bogu!, bo pod tym dachem można zwariować (III, s. 124).

W tyradach tych Krzysztof zbliża się do stanowiska antypsychiatrycznego: choroba psychiczna wydaje się mitem, a zarazem unaukowionym alibi dla represjonowania nieakceptowanych społecznie zachowań i postaw. O ile w przypadku choroby ciała lekarz może diagnozować wewnętrzne przyczyny dewiacji, o tyle psychiatria pozostaje terapeutyczną symptomatologią. Chory psychicznie jest przede wszystkim osobą, która przekroczyła standardy racjonalnego zachowania właściwe danej społeczności. W efekcie kwestia normy, zdrowia i rozumu zostaje sprowadzona do płaszczyzny instytucjonalnej. Czym jest bowiem choroba umysłowa? Thomas Szasz, koryfeusz nurtu antypsychiatrycznego, odpowiada bez wahania: czymkolwiek nazwą ją psychiatrzy. Kim są chorzy psychicznie? To ci, którzy mają kontakt z psychiatrami¹¹.

Nadrzędną wartością leczenia pozostaje powrót do zdrowia. Słowo „wartość” wywodzi się z łacińskiego *valere*, które oznaczało pierwotnie „czuć się dobrze”. Natrafiamy tutaj na tautologię – wyrażenie objaśniające wiedzę już posiadaną. Tą wiedzą, uprzednią względem świadomości lekarza i pacjenta, jest przyjęta norma racjonalności. Z kolei łacińskie słowo *norma* oznaczało kątownicę, *normalis*

¹¹ T.S. Szasz, *The Myth of Mental Illness. Foundation of a Theory of Personal Conduct*, London 1972, s. 13.

zaś znaczyło „prostopadły”. Ta analiza pojęć, którą rekonstruuje za mistrzem Michela Foucaulta, Georges’em Canguilhemem, wskazuje na ksenofobię rozumu. Norma służy do prostowania, jest narzędziem korekcji, sposobem na ujarzmienie przypadkowości:

Normować, normalizować znaczy narzucać wymogi istnieniu tego, co zastane, którego wielość i różnorodność jawi się (...) jako coś nieokreślonego, nie tyle obcego, co wrogiego¹².

Pathos warunkuje *logos*, znajduje w nim „warunek możliwości”, gdyż dopiero anormalne wzbudza zainteresowanie normatywnym¹³. Wytworzone normy promują jedność i jednorodność, w medycynie zaś wprowadzają swoisty manicheizm: Zdrowie i Choroba walczą o człowieka niczym Dobro i Zło o świat¹⁴. Od pacjentów wymaga się myślowej poprawności, czyli ortodoksji, ta zaś musi być poprzedzona ortologią, czyli uregulowanym użyciem języka. Canguilhem przejmuje Nietzscheańską wizję człowieka projektującego wartości na obojętne aksjologicznie życie. Dowartościowuje wszelką patologię, która stanowi wyzwanie, zmusza do ustanowienia nowego ładu, do „przewartościowania wszystkich wartości”. Uważa on chorobę za „utrata i reorganizację”, „pozytywne doświadczenie nowości”¹⁵. W warunkach nowoczesnej cywilizacji organizmy chorych zostają włączone w system skorelowanych norm społecznych, technicznych i ekonomicznych. Zapoznana zostaje norma pojedynczego organizmu, którą stanowi „jego zgodność z samym sobą”¹⁶.

Podobne wątki myślowe pojawiają się w *Obłądźcie*, gdzie leczenie psychiatryczne jawi się jako forma gwałtu, rozbijania psychofizycznej jedności, produkowania niezgodności wnętrza i zewnątrz:

Wiejski głupek z obwisłą wargą. Tyle z niego tu zostało. Demon psychiatrii zabrał mu swobodę, w zamian nie dając mu nic. Prócz mydła i wody. Tudzież miski z zupą. Może tak trzeba. Może każdy z nas gryzie? Trzeba nas trzymać za tęą kratą pod kluczem (II, s. 374).

¹² G. Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 165 i 201.

¹³ Tamże, s. 171.

¹⁴ Tamże, s. 76.

¹⁵ Tamże, s. 150–151.

¹⁶ Tamże, s. 221.

W tym niewolnym od ironii goście pogodzenia istotną rolę pełni zdroworozsądkowy ogląd szaleństwa, znajdujący swoje odzwierciedlenie w językowych kliszach („wiejski głupek”, „wściekły pies”). Wraz z postępami leczenia Krzysztof odwołuje się coraz częściej do zespołu obiegowych przekonań, czyli do tego, co Eliot Freidson nazwał *lay referral system*¹⁷. Zbiór potocznych poglądów na temat choroby (jej etiologii, diagnostyki i terapii) staje się dla Krzysztofa narzędziem nabierania dystansu. Twórki zamieszkują więc: kretyni, debile, imbecyle, psychopaci, szajbusy, katabasy, szurnięci, popaprańce, kopnięci w mózdzek, pomylenicy itd. (II, s. 149, 168, 176, 216, 314). Szafowanie tymi stygmatyzującymi etykietami odgrywa istotną rolę w przeciaganiu świata na stronę *common sense*: to po prostu odwoływanie się do moralnych i językowych standardów, wyznaczanych przez społeczeństwo, które uruchomiło wobec odmieńców mechanizmy identyfikacji i kontroli.

Stosunek Krzysztofa względem medycznej opresji i społecznej stygmatyzacji ewoluuje w przewidywalnym kierunku: od nienawiści, poprzez całą gamę ambiwalentnych uczuć, po bezgraniczną wdzięczność. Ceną powrotu do normy jest zaprzęgnięcie się „demonowi psychiatrii” i przyjęcie odium „szajbusa”. Wyzbywając się lirycznej i tragicznej wizji szaleństwa, Krzysztof zmuszony jest internalizować reifikujące go spojrzenia: lekarza oraz człowieka z tłumy.

Gra spojrzeń

Symptomy chorobowe bohatera *Obłędu* są przedmiotem lektury lekarzy oraz rodziny. Ich pierwszą interpretatorką jest żona, której reakcja wydaje się podyktowana przez zbiór obiegowych mniemań:

Nie chce cię zrozumieć, aby nie dzielić z tobą twojej biedy, abyś był sam ze swoim lękiem, nędzą i rozpaczą. A przeto stał się niczym wyklęty, napiętnowany i wyklęty, nadający się do duchowego leprozorium czy Bóg wie do czego. W każdym razie – odmieniec, pomylenieć, lichowieć (I, s. 226–227).

¹⁷ W. Piątkowski, *Socjologia choroby. Analiza wybranych koncepcji badawczych*, w: *Choroba jako zjawisko społeczne i historyczne*, red. B. Płonka-Syroka, Wrocław 2001, s. 13.

Reakcja żony jest pochodną odkrycia niepokojącej obcości w najbliższej osobie. Obiegowe określenia („odmieniec”, „pomylenie”) pełnią funkcję stygmatyzującą, piętnują go, wyklinają ze świata rozumu i delegują na granice człowieczeństwa („lichowiec”). Takim zdroworozsądkowym spojrzeniem Krzysztof ogarnie nową sytuację w pierwszych chwilach trzeźwości umysłu:

Myśl jest prosta, choć zaskakująca, aż nie do wiary. Szpital! Ale jaki szpital?... Otóż to właśnie. Z tą myślą nie mogę się pogodzić. (...) Zamknęli mnie w domu wariatów... (...) Zrobiono ze mnie umyślowo chorego (II, 49).

Wylądowałem w przystani, która potocznie zwie się... U C z u b k ó w (II, s. 51).

Z jednej strony Krzysztof kultywuje liryczno-tragiczne wyobrażenie, umacniając podział na rozumnych i szalonych i przypisując tym ostatnim swoistą mądrość i wgląd w istotę rzeczy (na przykład gdy stwierdza: „oni, normalni, mają na nas spojrzenie, które ich trwale określa w przyrodzonej głupocie”; II, s. 192). Z drugiej strony jednak coraz częściej staje po stronie rozumu i zdrowego rozsądku. Zanim jeszcze uzna się za uzdrowionego, pocznie dostrzegać ślady obłądę w pacjentach tworkowskiego szpitala – na przykład w mężczyźnie, który podaje się za papieża:

O, Boże święty! Zrobiło mi się słabo. I nagle poczułem, że łzy cisną mi się do oczu. Przecież to wariat! Jakkolwiek by na to nie spojrzeć – rzeczywiście wariat. Człowiek niespełna rozumu. Chory na umyśle! I zalewa mnie ohydna mieszanina współczucia, strachu i szyderstwa, który zdrowy rozsądek musi się bronić przed rzeczą tak straszną, jak naocznie spełniające się szaleństwo. I głupkowaty uśmiech zastyga na moim obliczu, niezatarty ślad wyższości rozumu nad obłądę, jeden z tych uśmiechów, które my, rozumni, rezerwujemy dla pomylonych (II, s. 118).

Nie do końca przeświadczony o własnej rozumności, Krzysztof mnoży obiegowe określenia szaleństwa, aby uzyskać niezbędny dystans. Ta językowa proliferacja pozwala mu utożsamić się z rozumnym spojrzeniem i odwrócić bieguny wyjściowej polaryzacji: „oni” – normalni, „my” – „chorzy na umyśle”. Przede wszystkim jednak uczy się postrzegać siebie samego przez pryzmat diagnoz psychiatrycznych. „Psychiatrzy są szczęśliwi, gdyż na wszystko mają

formułkę” (III, s. 136) – i do tych formułek właśnie muszą dopasować się różnorodne, idiomatyczne postaci szaleństwa. Nazwy schorzeń to nieporadne metafory – jako takie nie mają wartości opisowej, są stygmatyzującymi etykietami (ang. *stigmatizing labels*)¹⁸. Mechanizm ten wyjaśnia jeden z „kuracjuszy”:

Oni tu nas muszą poubierać w swoje diagnozy, w całe to barachło. W te nalepki, które przywalą ci na czole: «schizofrenia», «schizofrenia paranoidalna», «cyklofrenia» etcetera bomba (...). To piętno wypalone żelazem, a nie etykieta, którą możesz odkleić i rzucić do śmieci (II, s. 190–191).

Proces leczenia wieńczy zrytualizowane wręczenie „certyfikatu poczytalności” (III, s. 347) – karty wypisu, która trwale piętnuje szalonego jako obcego.

Zespół lękowo-urojeniowy... Rozszyfrowali mnie, chytruski. Więc tak oto mnie rozszyfrowali! Nawet nie – syndrom, żeby nie brzmiało zbyt groźnie! Tylko zespół! Taką dla mnie znaleźli formułkę... (III, s. 348)

Postrzeganie siebie jako chorego zapośrednicza się w szpitalnej instytucji. „Aby móc ocenić, co dla ciała jest normalne, a co patologiczne, trzeba poza nie wyjść”¹⁹ – stwierdzał Canguilhem. Narracyjną

¹⁸ T.S. Szasz, *The Myth of Mental Illness*, dz. cyt., s. 12–13. Mówiąc o stygmatyzacji, nie sposób przemilczeć refleksji Ervinga Goffmana. Stygmat to kodowana kulturowo wykluczająca różnica, stawiająca człowieka poza społecznym marginesem. Izolację społeczną potęguje fakt, że naznaczonym narzucona została rola wykluczonych. Ich motywowana anormalnością pozycja staje się nową normą. Krótko mówiąc, to mechanizmy kontroli społecznej uruchamiają karierę dewiacyjną; izolowane jednostki wytwarzają sobie kontrspołeczną tożsamość (na drodze od dewiacji pierwotnej, poprzez wtórną, aż po stygmatyzację, czyli etykietowanie). Zob. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyński, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005. Koncepcję Goffmana poddał krytyce między innymi Pierre Bourdieu, wedle którego przestrzeń społeczna nie sprowadza się do kontekstu świadomości (ang. *awerence context*) w rozumieniu interakcjonizmu, czyli uniwersum różnych punktów widzenia. To przestrzeń, w której różne punkty widzenia współlistnieją w sensie pozycji w strukturze rozmieszczenia kapitału (ekonomicznego, informacyjnego, społecznego) i odpowiadających im władz. Zob. P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 260–261.

¹⁹ G. Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, dz. cyt., s. 165.

analogią dla wyjścia poza ciało wydaje się trzecioosobowa narracja ze środkowej partii tryptyku:

O, święta chemio, panno czarodziejska! O, święte psychotropy, wstawcie się za nim, Krzysztofem obłąkanym! (III, s. 105).

Ironia pełni funkcję znieczulającą, umożliwia zdystansowanie się do nowej pozycji. A pozycję tę określa: umocnienie podziału na zdrowych i chorych umysłowo, usytuowanie się po stronie tych ostatnich i akceptacja metod leczenia. Pozycja ta oznacza też uznanie prawomocności tautologii, na której wznosi się instytucja psychiatrii:

Dopiero teraz czuję, dopiero teraz wiem, że... egzystuję na statku obłąkanych, który jest mi domem. Skoro w nim przebywam, na taki dom sobie zasłużyłem. Ergo – jestem obłąkany pośród obłąkanych (II, s. 385).

Działa tu jedynie przesłanka instytucjonalna – jak w rekonstrukcji Szasza: jestem w zakładzie psychiatrycznym, a więc jestem chory. Kryteria zdrowia znajdują się na zewnątrz, są w posiadaniu instytucji, która pełni funkcję diagnozująco-oceniającą, decydując o ostatecznej kwalifikacji do jednego z dwóch rozłącznych, niekomunikujących się wzajemnie światów. Mimo że Krzysztof nie chce utracić niezwykłego „klimatu”, który wytworzyła choroba (III, s. 154), musi zanegować wewnętrzną prawdę szaleństwa. Będzie sam siebie przekonywał, że „to nie są prawdy, te olśnienia prawdy, które mnie grozą przejęły, to tylko zmyły prawdy, nic więcej” (III, s. 8). Będzie doznawał mieszanych uczuć tęsknoty (za utraconą cudownością choroby) i euforii (z powodu powrotu władz umysłowych), niechęci i wdzięczności. Owszem, pojawiają się wątpliwości co do metod terapeutycznych, ale wszystkie te wątpliwości zagłusza stan świadomości, wyprodukowany przez sam proces leczenia:

Kuracja się sprawdziła, wszystko po waszej myśli... I pozostaje mi tylko wdzięczność zahartowanego, tworkowskiego pacjenta! Który wraca do domu... (III, s. 279).

Dobrzy ludzie wyleczyli mnie, wykurowali, a ja tu wybrzydzam na równej drodze do domu... (III, s. 348).

Krzysztof J., „brewed and bottled by Tworki, Poland” (III, s. 348), wraca do domu i zasiada nad kartką, aby opisać swoje niezwykle

doświadczenie. Ale znalazł się poza jego obrębem, a jego stan umysłu określa rekonwalescencja, czyli „powrót do wspólnych wartości”. Decyduje o tym już sama forma instytucjonalna szpitala psychiatrycznego, tego „azylarnego pudła”, w którym obłąkany „musi uznać własną karygodność i z niej się wyzwolić, ujawnić i zgładzić prawdę o swojej chorobie” (H, s. 474).

Wiedza i władza

W całej opowieści pierwszorzędą rolę odgrywa przedustawny podział na obłąkanych i zdrowych. W jednym z kluczowych momentów powieści Krzysztof zdaje sobie sprawę, że pacjenci tworkowskiego szpitala to nadzwyczaj heterogeniczna grupa, w której znaleźć można paranoików, schizofreników, alkoholików oczekujących na odwykówkę, starców dotkniętych demencją, podsądnych, oszustów, cwaniaczków i symulantów (II, s. 114, 176, 216). Sytuację klaruje jeden z pacjentów:

Różni tu siedzą przez różne różności. Przez baby, wódę, politykę, białe myszki, wojnę, manko, Oświęcim, Bóg wie co” (II, s. 113).

„Różni” – czyli „wariaci”, o których szaleństwie niekoniecznie decyduje jakakolwiek odmienność. Szpital ujawnia instytucjonalną arbitralność, skrywaną pod płaszczykiem medycznego żargonu – i okazuje się odmianą instytucji penitencjarnej. Ogromny jak miasto – z kościołem, kawiarnią, biblioteką, kawiarnią, sklepem, cmentarzem i kościołem – przypomina raczej „przeklęty dom” (III, s. 158), „wykańczalnię” (II, s. 113), „kazamaty, bastion, tiumę, a nie hospicjum” (II, s. 183). Zamknięci w nim ludzie zachowują się niczym więźniowie i powtarzają: „tu na każdego jest sposób” (II, s. 89), „z nimi nie wygrasz” (II, s. 93), „tu reżym twardy” (III, s. 19), „kogo tu wpudlą, to zdrow on na świat boży już nie wyjrzy” (II, s. 113). Każdy z nich – „ubezwłasnowolniony, uzależniony i podporządkowany bardziej niż osesek” (II, s. 345) – podlega wielokrotnemu wykluczeniu: ze stosunków produkcji, z rodziny i ze sfery komunikacji (Sz, s. 244). Wykluczenie stanowi formę kontroli, podobnie jak narzędzia moralnej oceny jednostek.

W punkcie wyjścia jednostka zostaje uprzedmiotowiona – zmienia się w „worek do kłucia i dżgania” (III, s. 30), wiąże się ją pasami, co – jak zauważa narrator – nie przynosi polepszenia, „ale pomaga w zachowaniu porządku” (III, s. 176). Chory oswobodzony z krępujących więzów zostaje wtrącony do więzienia nadzoru i oceny. Pracownicy szpitala okazują się strażnikami, pielęgniarki tworzą „karne kompanie” (II, s. 293), wszyscy składają raporty enigmatycznemu przełożonemu (II, s. 213). Szpitalny oddział – „dwa korytarze zbiegające się pod kątem prostym” (III, s. 161), po bokach drzwi bez klamek, prowadzące do identycznych sal – to panoptyczna przestrzeń sprzyjająca bezustannej obserwacji. Tkanka społeczna pacjentów zmienia się w obszar działania lekarskiej władzy, gdzie kontrola interioryzuje się; władza przestaje działać jako zewnętrzny przymus i zsocjalizowane jednostki kontrolują się nawzajem (na przykład Krzysztof, wypływając w toalecie leki, musi kryć się przed innymi chorymi). System medycznego nadzoru wpaja nadzorowanym poczucie zależności, uległości, winy i wdzięczności. Powieść opisuje działanie tego, co Foucault nazwał mikrofizyką władzy, która stwarza jednostkom duszę, to jest zinterioryzowaną władzę spojrzenia. Dusza ta, będąca wytworem mechanizmów władzy, sprawuje kontrolę nad ciałami poddanymi zblokowaniu (fr. *investissement*) i ujarzmieniu (fr. *assujettissement*; N, s. 310).

Odkryłem, że my tu wszyscy jesteśmy ze sobą powiązani – to znaczy: nie tylko przywiązani do łóżek, ale związani ze sobą w jeden współzależny organizm, połączone arterie, żyły i tętnice (II, s. 16).

To spostrzeżenie wydaje się w metaforyczny sposób opisywać mikrofizykę psychiatrycznej władzy, a równocześnie odnosi się do przyjętych technik terapeutycznych. Uznając poszczególne formy szaleństwa za przypadki niezależnie istniejących jednostek chorobowych, psychiatria stosuje ujednolicone techniki leczenia. Działa tutaj analogia z chorobą ciała: odsuwa się na bok uwarunkowania indywidualne i społeczne, nie interesuje się treścią urojeń, które stanowią jedynie manifestacje znanej choroby. Obrazują to sceny konsultacji z psychiatrą, w których wywiad lekarski ogranicza się zawsze do rytualnej wymiany zdań: „Jak się pan czuje? – Dobrze. – No to dobrze” (II, s. 263). Pacjent, sprowadzony do nośnika jednostki chorobowej, podlega leczeniu uniwersalną chemią. „Psychiatra na to, czego nie wie, ma zawsze odpowiednią pigułkę” (II, s. 134) i zakłada

pacjentowi „chemiczny kaftan bezpieczeństwa” (II, s. 134). Uprzedmiotowany chory stwierdza: „Nie wiem, czy odróżniają mnie od poduszki” (II, s. 62). Taki model leczenia budzi w Krzysztofie sprzeciw:

Gdyby tu przyszedł nawet Pan Bóg, a on przede wszystkim powinien się tu znaleźć, ściągnęłybyście mu spodnie i smalnęły zastrzyk w pośladek, wołając: kto następny? (II, s. 166)

Nic mi nie pomagacie. Cała wasza mądrość to zastrzyk i pigułka! Szpikować człowieka od świtu do nocy zastrzykami albo faszerować magiczną chemią w pigułkach! Trzy razy dziennie komunია! (III, s. 32)

Pod koniec ostatniego tomu pada jednak stwierdzenie: „Leczono nas tu mądrą chemią, zastrzykiem i pigułką, a nie mądrym słowem i perswazją” (III, s. 156) – w którym protest, wyrażający się po raz kolejny w ironii, przechodzi w pogodzenie. Chemia posiada swoją mądrość, potęgując uległość pacjentów i umożliwiając im akceptację relacji władzy. Cała maszyna dyscyplinarna, posługująca się systemem ocen, kar i nagród oraz środkami uspokajającymi, ma bowiem na celu wyprodukowanie racjonalnego – czyli posłusznego – podmiotu. W tym kontekście staje się jasne, dlaczego pielęgniarz, nie używając wcale przemocy, może przejmować pacjentów najgłębszym strachem (II, s. 247), dlaczego pacjenci odnoszą się do lekarzy z niemal bogobojną czcią, dlaczego przyjmują narzucone im reguły gry i czynią wszystko tak, aby „zostało mi to policzone na dobre” (III, s. 187).

Pisząc o mikrofizyce władzy i produkcji podmiotu, odwołałem się do poglądów późnego Foucaulta, który zmodyfikował archeologiczne badania (opisowe przedstawienie wiedzy, niewyjaśniające mechanizmów zerwań pomiędzy dyskursami) i rozwinął koncepcję badań genealogicznych, w których zajął się pozadyskursywnymi, społecznymi i instytucjonalnymi, aspektami wiedzy. Przeniesienie punktu zainteresowania z *episteme* na *dispositif* (urządzenie) wiąże się z antyplatońskim odrzuceniem źródłowej prawdy. Foucault nie bada istoty zjawiska w zmieniających się niedoskonałych, historycznych manifestacjach, lecz rekonstruuje układy sił, które produkują odmienne manifestacje rzeczywistości. W tej perspektywie powstania dyskursu psychiatrycznego nie sposób wyjaśnić, odwołując się do wewnętrznych prawideł rozwoju nauki; należy opisać pokrywające się dyskursy penalnego i psychiatrycznego, współpracujących w reglamentowaniu możliwości formowania znaczeń. Dyskurs psychologiczno-psychiatryczny ustala pewne normy i każdy lekarz,

formułując na gruncie tego dyskursu diagnozy, legitymizuje aktualny rodzaj wiedzy i władzy. Przypomnijmy zawołanie Krzysztofa:

Ani ty, Zeusie, ani twoje westalki, nie zechce ze mną jak z myślącym człowiekiem porozmawiać. Potraficie tylko dać mi na sen, więc zaraz zasnę (III, s. 124).

Uniemożliwiające komunikację określenie pacjenta mianem „chorego psychicznie” wyrasta z dyskursu psychiatrycznego, ten zaś wytworzyły pozadyskursywne okoliczności. Psychiatria, jak wiadomo, krystalizowała się w obliczu konieczności samoobrony i samolegitymizacji; wobec ogółu społeczeństwa musiała zwalczyć mit siedliska przemocy, a wobec naukowców – ukryć niedostatki medycznego aspektu. Determinanty te zaważyły na przemianie technik terapeutycznych (przejście od przemocy fizycznej do symbolicznej, od zbiorowego wykluczenia do indywidualnego nadzoru) i praktyki diagnostycznej, w której dowartościowuje się somatyczne aspekty choroby i syntetyzuje wielość symptomów w esencjalnie postrzegane jednostki chorobowe²⁰. Tymczasem –

Nie ma syntezy. Jest tyle o życiu prawd, ile istnień ludzkich, każdy dorabia się prawdy swojej. Świadomość to nie zapalenie ślepej kiszki, które zawsze przebiega podobnie, nawet z powikłaniami... A jednak każdy psycholog tak w gruncie rzeczy uważa, on się zna na człowieku, tak jak

²⁰ Esencjalne przedrozumienie choroby zdaje się też warunkować myślenie Krzysztofa. Choroba manifestuje się w postaci różnych symptomów, jednakże jej esencja jest wobec przejawów pierwotna i ma źródła w określonej patologii organizmu. Stąd w urojeniach Krzysztofa na plan pierwszy wybija się fantazmat mózgu, praprzyczyny choroby. Mózg przyrównywany jest do mrowiska (I, s. 204), „maszyny tkackiej, w której wszystkie wątki się powikłały, zasupłyły, pomieszały” (II, s. 23), do zepsutego komputera (II, s. 35), lotniska, radioteleskopu – to rozregulowane urządzenie, które „nadaje się na szmelc” (I, s. 251), ale które trzeba naprawić. Powoli Krzysztof zdaje sobie sprawę, że choroba nie jest żadnym konkretnym bytem, a jedynie nazwą, jaką nadaje się zespołowi zjawisk, aby wyróżnić je jako względnie jednoznaczne i realne. Źródło diagnozy znajduje się w psychiatrycznym dyskursie, nie sposób oddzielić choroby od metod diagnozy, procedur izolacji i praktyki terapeutycznej: „Dlaczego oni mi wciąż powtarzają, że jestem trudnym, niedobrym pacjentem? To oni sami orzekli, że jestem psychicznie chory, i dlatego tutaj mnie trzymają. I ja to wreszcie przyjmuję do wiadomości. Ale psychiczna choroba to nie wyrostek robaczkowy ani ból zęba. Różni się przede wszystkim tym, że każdy choruje zgodnie ze swoim temperamentem i życiowym powołaniem” (III, s. 154).

psychiatra się zna na mózgu, o którym wie tyle, że mieści się pod czaszką i sporadycznie robią się na nim guzy (II, s. 134).

Skoro więc terapia opiera się wyłącznie na farmakologii, czyli „nauce o niewiadomym całkowicie działaniu leków” (II, s. 161), właściwy proces normalizacji przebiega na innej płaszczyźnie i polega na produkcji racjonalnego podmiotu. Władza wprawia w cyrkulację normalizującą wiedzę, do której wskazań dostosować się muszą pacjenci. Ucieleśnieniem władzy wydaje się ordynator oddziału – wiecznie nieobecny władca, przyrównywany do Zeusa.

W naszym pawilonie surowy panował reżim, ponieważ duch Gromowładnego unosił się nad całą krainą, a kto próbował brykać, spotykał się oko w oko z Zeusem. (...) Nie naraziłem się dotąd Zeusowi. Nie tylko że nie zamieniłem z nim ani słowa, ale nawet nie zajrzałem mu w oczy (III, s. 85).

Brak bezpośredniego kontaktu z władzą paradoksalnie potęguje jej oddziaływanie, gdyż jej techniki zostają uwewnętrznione w akcie obronnym jednostki, która pragnie stać się niewidzialną. Pomniejsze bóstwa z tego tworkowskiego Panteonu to kilka wiecznie zabieganych lekarek:

Lekarek tu mało, na cały pawilon tylko dwie, więc troska o pacjentów przeszła właściwie na sprzątaczkę. (...) Gdyby ordynator miał tytułu lekarzy, co sprzątaczek, chory by czuł, że się go leczy, a tak ma wrażenie, że jest Bóg wie gdzie, albo się go omiata, albo się nim pomiata (II, s. 136).

Lekarze odznaczają się, jak stwierdza z przekąsem Krzysztof, nadzwyczaj rozwiniętym zmysłem spostrzegawczości: „uciekają akurat wtedy, kiedy najbardziej są potrzebni” (III, s. 136). A jednak to oni postrzegani są jako ucieleśnienie mechanizmów władzy, gdyż stoi za nimi iluzyjna obiektywność psychiatrycznego dyskursu, który pacjenci muszą zaakceptować jako swój. Biały lekarski kitel staje się dla pacjentów „symbolem władzy czarnoksiężskiej”: „każdy się go lęka i każdy się po nim czegoś spodziewa” (III, s. 155). Indywidualne podejście skrywa totalizującą tendencję: wszystkie jednostkowe fenomeny zostają włączone w nadrzędny akt kategoryzacji i oceny, orzekający psychiczne zdrowie lub dewiację.

Krzysztof stara się w końcu o widzenie z ordynatorem. Pielgrzymuje do jego sanktuarium (III, s. 88), wyczekuje przed zamkniętymi drzwiami („głuche wrota wcale nie oznaczają, że Zeusa za nimi nie ma”; III, s. 88), a gdy wreszcie uzyskuje możliwość porozmawiania z nim twarzą w twarz – „nadmiar łaski, w końcu niespodziewanej, przyćmiewa trochę jego władze umysłowe” (III, s. 188). Wyleczony ze stanów lekowo-urojeniowych, nie potrafi udowodnić swojej poczytalności, a jego zmieszanie przekłada się na niespójną – i swoiście szaloną – wypowiedź. „Przed obliczem Zeusa każdy stawiał się ubezważasnowolniony” (III, s. 190) – mówi Krzysztof, odkrywszy uprzednią względem psychiatrycznego dyskursu zasadę władzy. W tym egzaminie z normalności łączą się elementy egzekwowania wiedzy, hierarchizacji i podziału. Szpitalna praktyka dyscyplinarna wtrąca Krzysztofa na powrót do świata wykluczonych. Wiedzę psychiatryczną poprzedza fundujący gest podziału między rozumem a szaleństwem – gest, który znalazł swój wyraz w internowaniu. Powstaje rodzaj błędnego koła, gdzie jakąkolwiek zmianę może zainicjować arbitralny gest władzy. Innymi słowy, internowany pacjent pozostaje tak długo obłąkanym, aż zostanie zwolniony ze szpitala.

Fantazmat buntu

Władza objawia się w powieści Krzysztonia w innym jeszcze wymiarze. Nie sposób przemilczeć kontekstu politycznego tej powieści, której pierwsza publikacja (w pierwszym obiegu) przypadła na rok 1980. Ciekawy efekt dałoby zapewne skonfrontowanie literackiego obrazu szaleństwa z innymi tekstami kultury: z dominującym podówczas językiem psychiatrii, definiującym chorobę umysłową jako „zaburzenie metabolizmu informacyjnego” (zakłada się przeto pewną normę metaboliczną, czyli mechanizmy „naturalnej cenzury”, odpowiedzialne za selekcjonowanie i korygowanie informacji), zwłaszcza zaś – z publicystyką tamtych lat, czyniącą z „szaleństwa” i „nierozumu” propagandowy użytek. Teksty opisujące schorzenia oraz dewiacje społeczne, piętnujące i szalone idee, i nierozumność tych, którzy je głoszą, bazują na założeniu, iż panujący ustrój oraz porządek społeczny

są najlepszymi z możliwych, zatem ich negacja może być tylko objawem chorobowym²¹.

Mania prześladowcza Krzysztofa znajduje swoją pożywkę w poczuciu ideologicznej nieprawomyślności. Przyczyną represji miałyby być „radykałne poglądy”, „nawoływanie do swobód, swobód, swobód i wolności”, „mącenie w głowach młodzieży akademickiej” (I, s. 13; I, s. 18). Zamknięcie w domu wariatów okazuje się wówczas polityczną sankcją nałożoną na odszczepieńca. Nieuchronnie przychodzi na myśl radziecka psychiatria represyjna, używająca „psychuszek” do izolowania i karania wrogów systemu. System ten, jak zauważa Władimir Bukowski, opierał się na „świadomej interpretacji nieprawomyślności w kategoriach psychiatrycznych”²². „Inakomysliacji” wyraża bowiem poglądy, które z łatwością uznać można za symptomy chorobowe. Instytut Psychiatrii Sądowej im. Serbskiego, który wsławił się wprowadzeniem kategorii schizofrenii pełzającej lub bezobjawowej, pośród symptomów wymieniał między innymi zmiany sposobu myślenia, tendencje reformatorskie oraz skłonność do krytyki²³. Rzecz jasna wątki prześladowcze stanowią część urojeń bohatera, ale równocześnie wskazują na społeczne uwarunkowania choroby. Psychologia i psychiatria koncentrują się na konfliktach wewnętrznych pacjenta i ignorują sprzeczności świata społecznego. W swojej pierwszej rozprawie Foucault pisał o obłądzie jako wyborze trzeciej drogi:

Kiedy konflikt uobecnia się jako sprzeczność (...) jednostka może się bronić jedynie przez eliminowanie siebie z gry, odpowiadając ogólną inhibicją (M, s. 101–102).

Przeszywający świat społeczny konflikt uobecnia się Krzysztofowi jako sprzeczność, której doświadcza w postaci rozdarcia – między stronami politycznego sporu oraz między nieprawomyślnością a konformizmem. Uwewnętrzniona sprzeczność realizuje się w szeregu urojeń, mających za treść walkę polityczną i prześladowania. Krzysztof bezustannie wyznaje swoje winy, żałuje „niewyparzonego języka” (I, s. 32), nazywa siebie „ucniem nonkonformistów”, dla

²¹ J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992, s. 256.

²² Cyt. za: B. Brądkiewicz, *Psychiatria radziecka jako instrument walki z opozycją polityczną w latach 1918–1984*, Toruń 2004, s. 77.

²³ Tamże, s. 86–87.

którego „niezgoda stała się dewizą” (I, s. 39). Błahość wykroczeń (przyznaje się na przykład do nielegalnego przekroczenia granicy – gdy w górach przeprowadził na stronę słowacką grupkę studencką) idzie w parze z nieokreślonością, mgławicowością sprzeciwu:

Miałem zawsze niebezpieczne poglądy i uważałem, iż za poglądy nie wolno nikogo prześladować, ale to ja tak uważałem w swojej naiwności... Może już wiedzieli o moim ostatnim artykule, który czekał na druk w redakcji, pisałem w nim o poszanowaniu słowa, ale to był pretekst, bo artykuł roił się od zjadliwych aluzji do wierutnej głupoty możliwych tego świata (I, s. 186).

Kim są „możni tego świata”? Czyżby chodziło o najwyższe władze państwowe? Rozmowa ze studentem o *Elitach władzy* Charlesa Wrighta Millsa rozwiewa wszelkie wątpliwości: pojęcie „wyższej niemoralności” okazuje się „bardzo przydatne w analizowaniu funkcji sfer rządzących pod innymi szerokościami geograficznymi” (I, s. 17). Fantazmat niesubordynacji ujawnia po raz kolejny mechanizm działania władzy, której struktury są uwewnętrznione przez jednostkę. Krzysztof poddaje się samoobserwacji, tropiąc wszelkie znaki nieposłuszeństwa – takiej lekturze poddaje nawet swoje przywidzenia i omamy. Wsłuchuje się na przykład w hymny państw, rozbrzmiewające w jego mózgu, z rosnącym niepokojem – aż do czasu, gdy usłyszysz dźwięki Międzynarodówki (I, s. 244–245).

Rzecz jasna, można dostrzec tu zabiegi satyryczno-parodystyczne, których ostrze kierowałoby się przeciw bezrefleksyjnej prawomyślności. Myślę jednak, że niejednoznaczny status tych fragmentów nie pozwala na tak radykalne przyporządkowanie. Ciekawe efekty dać może za to analiza innego rodzaju, ukazująca bohatera w sytuacji zawieszenia pomiędzy różnymi polami władzy i strukturami przestrzeni społecznej. Bohater *Obłądu* wycofuje się wszak ze społecznej gry, co z kolei pozwala mu zakwestionować reguły zbiorowej *illusio*.

Spróbujmy w tym miejscu skorzystać z pojęć wypracowanych przez Pierre’a Bourdieu. Jego teoria władzy symbolicznej każe przemyśleć na nowo miejsce i rolę podmiotu w relacjach władzy. Z teorią władzy dyscyplinarnej Foucaulta łączy ją odrzucenie esencjalistycznych, totalnych systemów antropologicznych i społecznych oraz krytyczna reinterpretacja marksizmu, redukującego władzę do stosunków produkcji i dominacji klas. Teoria Bourdieu unika jednak radykalnej redukcji podmiotu, do jakiej dochodzi u Foucaulta.

Dzieje się tak dzięki pojęciu *habitusu*, czyli systemu schematów myśli, będących rezultatem subiektywizacji obiektywności. Działanie jednostki nie jest ani reaktywne, ani świadome i skalkulowane; zasadą nie jest tu ani podmiot, stojący „w obliczu świata jako przedmiotu w stosunku czystego poznania”, ani żadne otoczenie, które wywiera mechaniczny wpływ, lecz współdziałanie „historii zobiektywizowanej w rzeczach w postaci struktur lub mechanizmów (w przestrzeni społecznej lub w polach) i historii wcielonej w ciało w formie *habitusów*”²⁴. Innymi słowy, nie istnieje co prawda wolna wola, gdyż możliwości wyboru postaw i zachowań są ograniczone i dla jednostki pewne opcje realnie nie istnieją, ale jednostka może przekraczać granice różnych pól społecznych.

Ciało społeczne

Krzysztof doświadcza sprzeczności między pozycją i dyspozycją, właściwej zawodom o nieokreślonej pozycji społecznej. Jako reporter radiowy znajduje się w polu produkcji kulturowej, a zarazem, wbrew obowiązującemu tam prawu, musi reprezentować pole władzy. Na skutek choroby dochodzi do zaburzenia dialektycznej równowagi między jego dążeniami, wiarą w stawki społecznej gry a strukturą pola (albo przeciwnie, na skutek zaburzenia dochodzi do choroby). Znalazłszy się w Tworkach, pozbawiony swojego kapitału ekonomicznego, prawnego i społecznego, bohater znajduje się zrazu poza porządkiem społecznym:

Gdzieś tam rozgrywał się nieustanny SHOW, do którego my nie mieliśmy dostępu. I cała ta ich zabawa – wojny, katastrofy, sensacje, gołe cucky, pieniądze, zaszczyty i władza – wyłącznie do nich należała. Bo myśmy się w to nie bawili (II, s. 241).

Krzysztof doznaje szeregu olśnień, w których objawia mu się zagadka bytu, ale gdy próbuje o tym opowiedzieć, okazuje się, że jego mowa straciła walory semantyczne i komunikacyjne. Cokolwiek

²⁴ P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, dz. cyt., s. 214.

powiedzą chorzy psychicznie, zbywane jest sentencjonalnym: „Nic to nie jest. Chorzy, więc bluźnią. (...) Pokrzyczy jeden z drugim, pokrzyczy i przestanie” (II, s. 47). Całkowita wolność oznacza absolutną izolację. Na początku kuracji Krzysztof postrzega siebie jako byt niezdeterminowany, osaczony wolnością, pustą i jałową potencjalnością. Nie dostrzegając gry, jaka toczy się wewnątrz szpitalnej instytucji, projektuje własną grę – w duchu absolutnej powagi – i dokonuje szczególnej inwestycji: przypisuje pacjentom wyższy kapitał kulturowy, uznając, iż po stronie personelu medycznego stoi jedynie naga siła. W jego oczach szpital zmienia się w „wykwintny pensjonat dla naszej elity intelektualnej” (II, s. 177), a jego pensjonariusze to „kwiat sarmacki, sól ziemi” (II, s. 273). Sala, którą mu przydzielono, to Karmazynowa Komnata, a jej mieszkańcy to narodowi bohaterowie, myśliciele, reformatorzy społeczni, którzy mają za zadanie przechować wielowiekową tradycję (II, s. 133). On sam nie potrafi określić swojego kapitału, dlatego odczuwa konfuzję:

Nie mogłem się nadziwić, że przydzielono mnie do tak zacnego towarzystwa. Żadnych zasług, na dobrą sprawę, prócz kilkudziesięciu reportaży radiowych (...) *Non sum dignus* (II, s. 262).

Ostatecznie rehabilituje swoje chłopskie pochodzenie i uznaje się za „prawnuka gospodarza” (III, s. 45). W istocie wszystkie szpitalne sytuacje tłumaczy sobie w kategoriach konfliktu klasowego:

Tutaj cała Międzynarodówka Mózgów, cały areopag światłości i mądrości, bez której ten świat by dawno szeszał, a tam dwie ślamazarne wredne baby. (...) Wszędobyłski plebs, stale rwący się do władzy, nie ma dla wielkich duchem ani szacunku, ani zmiłowania (II, s. 247).

Pobyty w szpitalu psychiatrycznym to szczególna odmiana sytuacji scholastycznej, która zasadza się na momencie społecznej nieważkości²⁵. Instytucja stosuje przemoc, narzucając podwładnym mocną koncepcję zdrowia psychicznego i reprodukując arbitralność kulturową. Praca pedagogiczna, która odbywa się w Tworkach, stanowi substytut przymusu natury fizycznej²⁶, ale musi maskować swoją

²⁵ Tamże, s. 26.

²⁶ P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Warszawa 2006, s. 113 i n.

naturę. Oficjalne cele terapii (rozpoznanie choroby i przywrócenie stanu zdrowia) zakorzenione są w instrumentalnych interesach społecznych (wykluczyć tych, którzy odrzucając stawki gier, nie utrzymują zbiorowego *collusio*). Podopiecznym wpaja się kulturę uprawomocnioną (fr. *culture légitime*) wraz z kluczowym dowartościowaniem rozumu kosztem szaleństwa. Służy temu odgórna homogenizacja społeczności, rutynizacja i rytualizacja wszystkich czynności składających się na schemat obowiązujących zachowań oraz zasada uśredniającej spójności. Wszyscy bytują w tych samych warunkach i noszą ten sam ubiór, który wyraża stosunek somatycznej uległości między grupą a ciałem każdego z jej członków²⁷.

Lekarze nie interesują się treścią lęków i urojeń, skupiając wszelkie działania socjalizujące na ciałach pacjentów. Ciało funkcjonuje w szpitalu jako zasada indywidualizacji i kolektywizacji zarazem: ulega procesowi socjalizacji, wytwarzającemu indywidualację. Wystawione na regularności oddziałowego mikroświata (zastrzyki, zabiegi higieniczne, czynności wykonywane na komendę itp.), wciela jego struktury, czyniąc zrozumiałym ów świat – i świat w ogóle, gdyż mechanizmy władzy symbolicznej są identyczne w szpitalu i poza jego obrębem²⁸. W ciele Krzysztofa zapisuje się porządek społeczny; przymuszany do rytualnych czynności, naturalizuje ów porządek. Pod koniec terapii walczy jeszcze z niedowładem ręki, ale z pomocą terapeuty udaje mu się zlikwidować ten defekt, a wraz z nim – ostatecznie odchylenie od normy narzuconej przez władzę symboliczną. Przyjęte przez niego racjonalne formy samorozumienia nie są formami świadomości (jak w tradycji kantowskiej), lecz dyspozycjami ciała. Posłuszeństwo nie wynika z mechanicznego podporządkowania, lecz ze zgodności między strukturami poznawczymi wpisanymi w ciało a obiektywnymi strukturami świata społecznego.

Oczywistość nakazów szpitalnych narzuca się z całą mocą dlatego, że medycyna ustaliła pewne struktury poznawcze, za pomocą których szpital jest postrzegany. Działa tu mechanizm przemocy symbolicznej, czyli takiego oddziaływania na grupy podporządkowane (pacjentów), by ich członkowie postrzegali rzeczywistość, wraz z samą relacją dominacji, w kategoriach, które wyrażają interes dominujących (lekarzy, władzy). Historyczna arbitralność instytucji, opartej na

²⁷ P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, dz. cyt., s. 206–207.

²⁸ Tamże, s. 191–194.

realnej sile, zostaje zapoznana – i staje się „mitycznym rozumem”²⁹. Dzięki temu powstaje swoista ekonomia społeczna, polegająca na zbiorowym samooszukiwaniu (ang. *common miscognition*), możliwym tylko dzięki wyparciu, którego jest praktycznym warunkiem. Chodzi o prawomyślne przekonanie, iż pacjenci są w szpitalu tylko dla własnego dobra.

Powrót do zdrowia polega na przyswajaniu strukturujących struktur, czyli przejmowaniu zdroworozsądkowych przeświadczeń, podzielanych przez wszystkich i zapewniających w ramach społecznego uniwersum pierwotny konsens dotyczący sensu świata. Można powiedzieć – za Émile’em Durkheimem – że chodzi o dążenie do konformizmu logicznego i moralnego, można też, wzorem Bourdieu, uznać, iż milczące uznanie zbioru wspólnych miejsc sprawia, że jednostka otwiera się na świat i może dojść do spotkania, dialogu, rywalizacji. Pacjenci szpitala muszą znaleźć dla siebie miejsce w nowej przestrzeni, w nowym polu – muszą zrozumieć jego podstawowe prawo, czyli *nomos* – zasadę prawomocnego podziału, wyznaczającą to, o czym można i nie można pomyśleć³⁰. Prawo to określa rozdział rozumu i nierozumu, opatrując je czytelnymi znakami wartości. Aby odbudować zdeintegrowany świat, muszą czynić symboliczne inwestycje w polu, w którym się znaleźli.

Nawiązując kontakt z otoczeniem, Krzysztof rozpoznaje swoją sytuację jako obecność w polu i odbudowuje w nim swój kapitał symboliczny (afiszując się ze swoją pozycją społeczną, czyniąc awanse do pielęgniarek itp.). W polu tym działa zasada dystynkcji, czyli pogłębiania różnic dzielących klasy dominujące od podporządkowanych. Lekarze podkreślają symboliczną otoczkę pola władzy (atrybuty takie jak odpowiedni strój, brak czasu), a społeczność pacjentów dzieli się podług kapitałów kulturowych (intelektualiści i prostaczki, „chłopki-roztropki”; III, s. 120). Między tymi grupami nie dochodzi do komunikacji. Specjalistyczny język lekarzy stanowi doskonałe narzędzie tworzenia dystansu.

Druga istotna zasada dystynkcji działa jednak gdzie indziej: na płaszczyźnie relacji pomiędzy płciami. W tym miejscu *Obłąd* wystawia się na genderową reinterpretację (przy czym gender pojmując nadal w kategoriach antropologii refleksyjnej – jako nacechowany płciowo *habitus*).

²⁹ Tamże, s. 135.

³⁰ Tamże, s. 138–140.

Męska dominacja

Oddział szpitalny tworzy hierarchiczną strukturę, gdzie rzesza ubezwłasnowolnionych mężczyzn znajduje się pod bezpośrednią kontrolą przedstawicielek sfeminizowanych zawodów (które mają oddzielną hierarchię: sprzątaczkę, pielęgniarki, lekarki), te zaś podlegają zwierzchnictwu mężczyzny, ordynatora-Zeusa. Na tę hierarchię instytucjonalną nakłada się inny porządek społeczny: symboliczna maszyna, mająca na celu podtrzymywanie męskiej dominacji. Pośród wszystkich aktorów pola psychiatrycznego androcentryczna wizja świata uważana jest za „naturalną”. Na mocy niepisanej umowy wszystkich obowiązuje męska socjodycea – zasady widzenia, podziałów, strukturacji obchodzące się bez wyjaśnienia, nie domagające się dyskursywnej legitymizacji³¹. Bourdieu uznawał androcentryzm za paradygmatyczną formę przemocy symbolicznej, która realizuje się poza kontrolą świadomości. W *Obłądźcie* przemoc ta wydaje się odpowiedzią na przemoc wpisaną w proces terapeutyczny (działa tu więc swoista zasada zachowania przemocy).

Krzysztof uważa, że „kobiety w życiu są nieodzowne, ale biada nam, gdybyśmy im pozwolili uczestniczyć we wszystkim” (I, s. 245). W pewnym momencie kuracji zdaje sobie sprawę, że jest całkowicie uzależniony od kobiet: od pielęgniarek i lekarek, a także od żony, bez której zgody nie może opuścić szpitala:

Znalazłem się pod taką tresurą, że próżno wierzcąć. (...) Oto, do czego prowadzi przymus, szantaż, terror, okryty czcigodnym płaszczem dydaktyki! (...) Pozostało mi posłuszeństwo, nawrócenie na wiarę (III, s. 186).

Zastrzyki w pośladki to „rewanż za zapładnianie” (II, s. 32); nie mogąc znieść takiego pasywizmu, pacjent podejmuje kontrakcję i rozpoczyna zaloty, których *przedmiotem* stają się pielęgniarki. Krzysztof je emabljuje i adoruje, one zaś stają się symbolicznymi instrumentami dominacji, reagując w doskonale przewidywalny sposób. Wydaje się, że peszenie się i „czerwienienie po same puki

³¹ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopiciewicz, Warszawa 2004, s. 17–18.

włosów” (II, s. 20) to jedynie dostępne im schematy zachowań wpisane w ich urodzajowione *habitusy*. Dwa porządki władzy, dwie formy przemocy symbolicznej nakładają się na siebie – na przykład gdy pielęgniarka nazwana „cherubinkiem” musi przyjąć komplement i reaguje na sposób iście „pensjonarski”:

nasrożyła się, jakby ta sroga mina miała chronić jej autorytet przed spo-
ufalaniem się z nią, obecną na tak ważnym posterunku, przy czym jej
odęta buzia stała się jeszcze bardziej dziewczęca, ale raptem zamrugła
oczami i podskakując na krzeselku klasnęła w ręce, aż przypomniały mi
się najwdzięczniejsze pensjonarki (II, s. 286).

Do gry spojrzeń (spojrzenia zdroworoządkowego i medycznego)
włącza się tym samym męskie spojrzenie, reorganizujące przestrzeń
illusio i redefiniujące stawki gry:

Bez słowa, choć z cieniem uśmiechu, czekała, aż się wyniosę. A jednak
poprawiała włosy. Tym odruchowym kobiecym zwyczajem. Nieświadom-
ie robią to zawsze, gdy czują na sobie wzrok mężczyzny. Więc jednak
między mężczyzn zostałem policzony (II, s. 380–381).

Konstruowane społecznie stereotypy, związane z płcią kulturo-
wą normy postrzegania i komunikowana, stanowią jedyną formę
naturalizowanej arbitralności kulturowej, w której posiadaniu są
pacjenci – swoisty punkt archimedesowy w sieci upodrzędniających
sił. Jeśli w lekarce, która otrzyma różę, „obudzi się coś kobiecego”
(II, s. 63), to androcentryczny porządek na chwilę zdominuje rze-
czywistą relację władzy obowiązującą w polu szpitala psychiatrycz-
nego. Rodzajowe *habitusy* stają się źródłem poświadczenia tożsa-
mości chorych. Ale oni również są więźniami tego porządku, gdyż
muszą stale udowadniać własną męskość, negocjować między sobą
to pojęcie w rozmowach i w aktach demonstracji siły (najbardziej
obraźliwy epitet na oddziale to „pedał”; II, s. 260). Kult męskiej
siły jest echem afirmacji stabilnego i niezmiennego świata, który
został utracony (pielęgniarki też chwalą za „męskie zachowanie”;
II, s. 170). Ciało, będące społeczną konstrukcją, stanowi miejsce
wcielenia dyspozycji – a jedną z podstawowych dyspozycji jest poten-
cja. Mężczyźni, którzy liczą się pośród „wygnańców z królestwa
Erosa” (II, s. 74), „cesarzy bezużytecznych fallusów” (II, s. 188), tracą
osnowę opowieści tożsamościowej, gdyż fallus stanowi symboliczny

ośrodek androcentrycznej wizji świata³². Obrazuje to historia pewnego chorego: odkrywając własną impotencję, chciał się powiesić, a życie zawdzięcza erekcji, która wystąpiła, gdy narzucił sobie na szyję stryczek (II, s. 304). Krzysztof wraca do pełni sił i „odwiązany od masztu niebezpieczną ręką Erosa” (II, s. 386), może na kulcie męskości oprzeć swoją autodefinicję.

Dziwną rywalizację na przecięciu różnych zasad dystynkcji obrazuje na przykład taka scena rozmowy z psychiatrą:

- Jak oko? W porządku?
- W porządku – kłamię. – Uroda pani doktor podziałała.
- Panie Krzysiu! – strofuje mnie, natychmiast zrywając się z łóżka jak oparzona. Spojrzała na zegarek. – Pan wie, ile mam obowiązków, i szafuje pan moim czasem...
- Raz na pół roku, pani doktor. Tak czy owak... Bardzo przepraszam. Usiłuję wstać, jak każą dobre maniery, w dodatku nie cierpię, gdy kobieta spogląda na mnie z góry, zwłaszcza że jestem wyższy od większości kobiet. To ja im w oczy zaglądam.
- Proszę nie wstawać, to nie salon (III, s. 280).

W powyższym dialogu widać doskonale zmagania dwóch różnych form dominacji: lekarza nad pacjentem i mężczyzny nad kobietą. Zmagania, dodajmy, zwieńczone zwycięstwem instytucji, za którą stoi autorytet pedagogiczny i władza przemocy symbolicznej, popartej siłą argumentów (diagnostyka) i argumentami siły (internowanie).

Teologia ostatniej instancji

W punkcie wyjścia – który jest też punktem dojścia – zastajemy narratora pochylonego nad kartką, spisującego dzieje swojego szaleństwa, które przemianowano na chorobę psychiczną. Ten Krzysztof – uzdrowiony, znormalizowany – nie mógłby poczynić takiego wyznania:

³² Tamże, s. 19–21.

Dawniej tacy jak my biegli wrzeszcząc na pustynię. Krzyczeli sobie do woli piaskom, kamieniom. I było im dobrze. Mieli swoją rozpacz dla siebie i nikt im tego nie chciał odebrać... A teraz pigułka i koniec pieśni. Dlaczego, u diabła, człowiek nie ma prawa być szaleńcem, skoro ma na to ochotę? (...) Bez szaleństwa nie ma poznania, jest dreptanie w kółko, po omacku (II, s. 179).

Krzysztof wyrzeka się szaleństwa i staje po stronie samoświadomości: wybiera gromadne „dreptanie w kółko”, społeczną determinację i *amor fati*. Pisanie staje się dla niego sposobem potwierdzenia fikcji fundamentalnej – wiary w realność świata³³. Opowieść Krzysztofa-rekonwalescenta to akt neofity, który jest gotów zainwestować siebie w dowolną grę, aby podtrzymać *illusio*. Bourdieu stwierdza, że graniczne doświadczenie wykluczonych ze zwykłego (ekonomicznego i społecznego) świata „nosi cechy pewnego rodzaju radykalnego zwątpienia”³⁴. Udziałem obłąkanych staje się obojętność wobec *illusio*: świat jest pozbawiony globalnego sensu i nie wart zachodu. Ale warunkiem wyleczenia (czyli wypisania ze szpitala) jest przyjęcie *illusio*, które nadaje sens i kierunek egzystencji, prowadząc do inwestowania w grę (Krzysztof planuje wrócić do pracy). Wieńczące powieść wręczenie diagnozy chorobowej i wypisanie ze szpitala to akt nominacji na pełnoprawnego aktora społecznej gry, czyli poświadczenie prawomocnej ważności istnienia – w tym geście władza nadaje imię i powołuje do życia.

Powieść Krzysztonia bywała odczytywana jako dzieło mistyczne – i gotów jestem takim interpretacjom przyklasnąć, z tym zastrzeżeniem, że ostatecznie *Obłąd* odsyła do społeczeństwa jako świeckiego odpowiednika Boga. Maszyna tekstowa trylogii Jerzego Krzysztonia nakazuje przemyśleć na nowo sposób funkcjonowania niesubstancjalnej i niepodmiotowej władzy rozproszonej w ciele społecznym, określającej warunki tego, co możliwe do pomyślenia i powiedzenia, produkującej realność i rytuały prawdy.

³³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007, s. 502.

³⁴ Tenże, *Medytacje pascaliańskie*, dz. cyt., s. 318.

ŚMIERĆ KULTURY CHŁOPSKIEJ. SCENARIUSZE ŻAŁOBNE EDWARDA REDLIŃSKIEGO

W 1973 roku Edward Redliński, znany już jako autor *Listów z Rabarbaru* (1967), opublikował dwie książki – *Konopielkę* i *Awans*¹. Krytyka natychmiast zaliczyła autora do dynamicznie rozwijającego się nurtu wiejskiego w literaturze polskiej. I nic dziwnego, wszak pisarz podjął kluczowe tematy, rozwijane przez autorów takich jak Wiesław Myśliwski, Tadeusz Nowak czy Julian Kawalec: wygasanie tradycyjnych wzorów kultury chłopskiej – z powodu migracji do miasta, wtargnięcia nowoczesności do wsi bądź wchłonięcia przez chłopą „pańskiej” kultury – zagubienie bohaterów, których spotkał awans społeczny i którzy teraz walczą z poczuciem wyobcowania, poczucie zawieszenia pomiędzy różnymi przestrzeniami i systemami symbolicznymi². Ale wbrew tym łudzącym podobieństwom Redliński pozostawał w polemicznej kontrze wobec dominujących tendencji prozy chłopskiej. Jego dylogia przyniosła ożywczą zmianę i wyznaczyła wewnętrzną cezurę w rozwoju tego nurtu. Ogłoszenie drukiem dwóch tak podobnych do siebie tematycznie i konstrukcyjnie utworów zawsze (jak choćby w przypadku *Pożegnania jesieni* i *Nienasyceń* Witkacego) daje do myślenia. W niniejszym studium traktuję je jako wariacyjne opracowanie tego samego tematu: śmierci tradycyjnej kultury wsi.

¹ Do powieści Redlińskiego odsyłają następujące skróty: K – *Konopielka*, Warszawa 1975; A – *Awans*, Warszawa 1975.

² H. Bereza, *Nurt chłopski w prozie*, w: tegoż, *Związki naturalne*, Warszawa 1972; A. Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983.

W eseju zatytułowanym *Kres kultury chłopskiej*³ Wiesław Myśliwski zwraca uwagę na następujący paradoks: mimo iż większość społeczeństwa polskiego mieszka na wsi bądź legitymizuje się chłopską genealogią, kultura chłopska pozostawała na uboczu historycznych przemian. Owszem, pochylano się nad nią w aktach moralnego i estetycznego miłosierdzia, wielbiono chłopa jako spadkobiercę Piasta Kołodzieja i produkowano rozmaite zmistyfikowane obrazy, ukształtowane przez inteligenckie wyobrażenia, uproszczenia i uprzedzenia, niemniej właściwa kultura ludowa nie odegrała aktywnej roli w kształtowaniu narodowego kanonu. Myśliwski prowadzi swój wywód w stronę końcowych deklaracji: wszyscy odczuwamy rozczarowanie stechnicyzowaną nowoczesnością, nadszedł więc czas, by powrócić do uniwersalnych wartości zakonserwowanych w obyczajach, rytuałach i dialektach. Autor *Pałacu* zakłada *implicite*, że dostęp do tradycyjnej kultury wsi pozostaje niezapośredniczony (przez narracyjne schematy i ikoniczne reprezentacje) i nieproblematyczny (nieuwikłany w dialektykę kultury ludowej i narodowej, niskiej i wysokiej).

Myśliwski tworzy nieopatrznie kolejną mistyfikację, a nawet popada w stan psychozy życzeniowej; jego wywód domaga się uzupełnienia. Teresa Walas w rozprawie pt. *Zrozumieć swój czas. Kultura polska o komunizmie* dowodzi, że na przestrzeni stuleci kultura ludowa, zajmując marginalne miejsce, pełniła zarazem funkcję panaceum posiadającego szczególne wartości energetyzujące. Jako taka została ona zasymilowana przez szlachecką w swej genealogii kulturę wysoką pod postacią zmitologizowanej ludowości czy „zbawiennej pierwotności”⁴. Z jednej strony sytuowała się więc poza paradygmatem romantycznym przedstawianym jako uniwersalny kod polskiej kultury⁵, a z drugiej, pod postacią zafałszowanego obrazu, stanowiła jego inkluz. Była przedmiotem zabiegów, które pozwalają się opisać jedynie w sposób paradoksalny, jako wykluczenie, które jest równocześnie pochwyleniem albo włączeniem, będące zarazem wykluczeniem. Nie sposób uchwycić jej w stanie czystym, gdyż od początku jej istnienie naznaczone było tą paradoksalną dialektyką.

³ W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa–Bochnia 2003.

⁴ T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska o komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 161–162.

⁵ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 9.

W momencie wygasania żywotności chłopskiej kultury jej wybrane elementy zostały poddane rewitalizacji w obiegach wysokim (w pisarstwie wyżej wymienionych autorów czy w filmach Jana Jakuba Kolskiego), oficjalnym (gdzie doszło do instytucjonalizacji ludowych obrządków i włączenia ich w repertuar ceremoniałów władzy PRL-u) oraz popularnym (w którym ruszyła masowa reprodukcja ludowego rękodzieła). Lata 60. i 70. to czas zaniku tradycyjnej kultury wiejskiej oraz jej wtórnej folkloryzacji, a także czas uświadamiania sobie tej straty i ustalania pewnych wzorców reagowania na nią. Gdyby się pokusić o ujęcie psychoanalityczne, można by powiedzieć, że w reakcji na to doświadczenie jedni zbliżają się do pozycji depresyjnej, zamykając się nostalgicznie na utraconym obiekcie, do którego pozostają boleśnie przykuci, inni natomiast rozpoczynają pracę żałoby i za sprawą wyparcia zyskują swobodę względem utraconej Rzeczy, poszukując jej w znakach i przedstawieniach, w języku i literaturze⁶.

W tym miejscu uwidacznia się cenzura generacyjna: młodszy przedstawiciele nurtu wiejskiego (oprócz Redlińskiego – Marian Pilot, Zygmunt Trziszka, Józef Ratajczak i Józef Łoziński) wybierają komizm jako środek zaradczy przeciwko mistyfikacjom pisarzy starszego pokolenia. Rozlegający się w ich twórczości rabelaisowski śmiech, zajmujący miejsce nostalgicznego rozpamiętywania, jest funkcją tezy antropologicznej. Pisarze ci bowiem nie tylko diagnozują śmierć tradycyjnej kultury ludowej, ale też zajmują się jej pośmiertnym żywotem. Dostrzegają, że czysta kultura chłopska to fantazmat, okresowo rewitalizujący narodowy *mainstream*. Stawiane przez nich prawie pół wieku temu diagnozy miały w sobie siłę odkrycia antropologicznego, dziś natomiast zadziwiają swoją aktualnością, gdyż ten stan rzeczy, z wszelkimi istotnymi przemieszczeniami, utrzymuje się: elementy kultury wiejskiej powracają pod znakiem ekologii i regionalizmu, znajdują przedłużenie w sentymentalnych projektach „małych ojczyzn”, w pozytywnej mitologizacji regionalności, w muzyce typu *country* czy disco polo⁷.

W przywoływanej pracy Teresa Walas zauważa trafnie, że kultura polska cierpi na syndrom nieodbytej żałoby. Straty w dziedzinnie życia

⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 49.

⁷ T. Walas, *Zrozumieć swój czas*, dz. cyt., s. 132.

zbiorowego (okupacja, Zagłada, przesiedlenia, stalinizm) nie zostały opracowane symbolicznie w czasach PRL-u, a upadek komunizmu spowodował pojawienie się nowej straty, głęboko ukrytej i kłopotliwej. Zamiast pracy żałoby uruchomiono mechanizmy naiwnej regresji, mitologizacji sentymentalnej czy próby mitologizacji samego przełomu, mocnego cięcia i otwarcia ku przyszłości⁸. Zanik tradycyjnej kultury wsi wpisuje się na listę tych strat. Oczywiście nie miał on charakteru gwałtownego, lecz procesualny, nie wiązał się z traumą porównywalną do tej wojennej, nie znalazł się też nigdy na liście tematów cenzurowanych. Ale wszystkie te fakty, czyniąc samą stratę mniej dotkliwą, a jej ekspresję pozornie prostą – utrudniają jedynie kulturową pracę żałoby.

W tym kontekście *Konopielka* i *Awans* odznaczają się tyleż ostrością konturów, co wielowykładalnością. Postrzegam te powieści nie tyle w kategoriach diagnozy społecznej, co literackiej interwencji odbywającej się w specyficznych okolicznościach społecznych, politycznych i kulturowych. To *wejście pomiędzy* dyskursy próbujące przepracować śmierć kultury chłopskiej, zataić ją lub unieważnić. To również utwory, które zawierają różne scenariusze żałobne przedłożone nam, świadkom tego zgonu.

Scenariusz pierwszy: lamentacja

Taplary przypominają wyspę. Otoczona bagnami wieś to przestrzeń insularna, odcięta od świata i zamieszkała przez ludzi niezaznajomionych ze zdobyczami cywilizacji. Początek *Konopielki* ukazuje ten azyl pierwotności w przededniu rewolucyjnych zmian. Oto zaczyna się zwyczajny dzień – wszyscy mieszkańcy wsi wstają o tej samej porze i wykonują jednakowe czynności:

Siedzo. Siedzo Jurczaki, Bartoszeki, Mazury, Koleśniki, Litwiny, Orele, Prymaki, Dunaje, Kozaki, czterdzieście gospodarzy na czterdzieści łódkach, oni w swoich chatkach najważniejsze, wstają pierwsze: siedzo sobie, siedzo (K, s. 6).

⁸ Tamże, s. 99–116.

Mężczyźni budzą się do gospodarskich obowiązków, wkraczają w czytelnie ustrukturyzowany i doskonale uwspólniony świat. Małą społecznością rządzi przedustawny ład: rytm życia regulowany jest przez tradycyjny obyczaj i zsynchronizowany z cyklami natury. Stabilna hierarchia społeczna wspiera się na fundamencie niekwestionowalnych wartości – takich jak autorytet starszyny czy patriarchalny model rodziny. Mechanizmy współżycia zostały naturalizowane i postrzegane są jako oczywiste w ramach długiego trwania wyizolowanej wspólnoty. Powszechnie obowiązują te same wzory kultury, każda jednostka wpisuje się w nie, wolna od przymusu autokreacji. Jurczaki, Bartoszek czy Dunaj stają się sobą poprzez powtarzanie; nie istnieje antagonizm między jednostką i społeczeństwem, którego funkcje regulujące nie zostały wyodrębnione i nie jawią się jako zewnętrzne ograniczenia⁹.

Wizja szczęśliwej społeczności w stadium homeostazy to prosta wariacja na temat roussofski. Redliński „zderza wieczność kultury z doraźnością”¹⁰, długiemu trwaniu tradycyjnych wierzeń, obrządków i sposobu bycia przeciwstawia dynamikę cywilizacji podległej modernizacyjnemu impulsowi. To przeciwstawienie zostaje zdublowane przez dwie inne opozycje. Pierwszą z nich – opozycję boskiego ładu i szatańskiego dążenia do zmiany – wyjaśnia najlepiej wędrowny dziad:

Od porządku, ludkowie, jest Pambóg, on pilnuje, żeby wszystko szło,
jak było. A diabeł chce zmieniać, powiada: ulepszać (K, s. 40).

Druga – równie klarownie wyłożona przez „dziada bożego” – to opozycja miasta i wsi:

A w miastach, co w miastach sie wyprawia! W dzień śpio, w nocy pracujo,
w pitki nie poszczo, niedzielow nie świetujo! Sodomagomora! (K, s. 41)

Oskarżenie miasta i zabobonny lęk przed innowacją są fragmentami większego procesu: wyboru tradycji przeciwko modernizacji, osiadłego trybu życia przeciw nomadyzmowi i etosu chłopca przeciw

⁹ R. Benedict, *Jednostka i wzór kultury*, w: tejsze, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2002, s. 348–349.

¹⁰ H. Bereza, *Wypiski*, Szczecin 2006, s. 28.

„moralności kupieckiej”¹¹. Konstruowanie tak mocnych binarnych systemów to – w pierwszej z możliwych interpretacji – budowanie sceny, na której ma rozegrać się tragedia, zapowiadana przez złowróżbne znaki rozsiane na początku powieści. Kultura chłopska skazana jest na zagładę, od początku wiadomo, że mieszkańcy Taplar muszą przegrać w starciu z techniczną nowoczesnością (którą reprezentują urzędnicy, specjaliści od melioracji i elektryfikacji) oraz oświeceniowym prozelityzmem (który ucieleśnia pani Jola – Siłaczka czasów powojennych).

Zewnętrzny świat – hołdująca władzy Rozumu cywilizacja oraz dominująca monokultura – wchłania wszystkie enklawy tradycjonalizmu. Wtargnięcie państwowych urzędników w azylarną przestrzeń Taplar skutkuje rozpadem wioskowej wspólnoty, a może i bratobójczą zbrodnią (w tej materii kropkę nad i stawia Witold Leszczyński w zakończeniu słynnej ekranizacji powieści z 1981 roku). Kaziuk jako jedyny z mieszkańców Taplar zdaje się rozumieć, że ich świat odchodzi w przeszłość. Najpierw przyjmuje rolę obrońcy *status quo*, potem zaś staje się kompulsywnie progresywny. Dąży do odczarowania tradycyjnych wierzeń (przekopuje górkę, w której podług legendy miał znajdować się bezcenny skarb – złoty koń; ścina „święte drzewo”, które rosło wraz z nim itp.) i wstępuje w szeregi „awangardy postępu”. Agituje jako rzecznik technicznych ułatwień, nie biorąc pod uwagę społecznych kosztów ich wdrażania, co dobitnie obrazuje końcowa scena, kiedy to Bartoszek, wbrew nakazom obyczaju, postanawia żniwować kosą i upodabnia się do „śmierci w Herodach” (K, s. 231). Wybrzmiewające w ostatnim akapicie daremne wołanie Tatki: „co tam kosa, sierpem lepiej, o, ludkowie, sierpem lepiej!” (K, s. 231) to równocześnie potępienie diabelskich czasów, umoralniające napomnienie i biadanie nad ginącym światem.

W tej perspektywie interpretacyjnej *Konopielka* okazuje się połączeniem tragedii i moralitetu: zapowiadany przez znaki tragiczny finał zbiega się z pouczeniem o wyższości prastarych wzorów osobowych i społecznych nad tymi lansowanymi przez współczesną kulturę. Powolne, nieuchronne zanikanie starego świata jest tutaj z rozmysłem celebrowane, staje się przedmiotem szczególnej delektacji. Perwersyjną przyjemność patrzenia na agonię dopełnia (dostarczając równocześnie wygodnego alibi) lamentacyjna

¹¹ J. Jedlicki, *Proces przeciwko miastu*, w: tegoż, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 68–92.

egzaltacja, wpisująca historię tradycyjnej kultury chłopskiej w narrację o pustce duchowej nowoczesności lub/i w degeneratywną koncepcję dziejów. Scenariusz ten trudno nazwać „żałobnym” w sensie freudowskim; ma on raczej charakter melancholijny¹² w tym sensie, że odnosi się do kultury chłopskiej jako do obiektu miłości, który – choć przestał istnieć – trwa wciąż w domenie nieświadomego. Niekończące się rozpamiętywanie utraty pozwala wskrzesić przedmiot uczuć na płaszczyźnie symbolicznej. Uporczywe inscenizowanie ostatniego, przedśmiertnego momentu podtrzymuje jego utajoną egzystencję.

Scenariusz drugi: egzorcyzm

Taplary to laboratorium nie tylko filozoficzne, ale też antropologiczne. W obrazie życia tej „wyspowej” społeczności odnajdujemy podstawowe cechy tradycyjnej kultury chłopskiej, takie jak izolacjonizm (przestrzenny i mentalny), tradycjonalizm (niechęć do innowacji), patriarchalizm, dehistoryzacja obyczaju postrzeganego jako odwieczne prawo oraz synkretyczna religijność (ludowy katolicyzm wchłaniający pogańskie wierzenia)¹³. Kluczowe dla rozwoju fabuły okazały się oczywiście myślenie mityczne i odporność na empiryczną weryfikację przekonań – one właśnie wyznaczają teren konfrontacji kulturowej archaiki z nowoczesnością. Absurdalne przywiązanie do tradycyjnych schematów zachowań usztywnia mieszkańców bagien, którzy, zafiksowani na wskazaniach obyczaju, blokują naturalne procesy przemian, niekoniecznie zagrażające swoistości całej kultury. Zaburzona zostaje norma racjonalności. Kaziuk pyta w zakończeniu powieści: „czy ja wróg wasz? Czy nie sąsiad? Ja chciał wcześniej poźniwować” (K, s. 228). Nie jest on orędownikiem żadnej ruralnej

¹² S. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 296–297.

¹³ R. Tomicki, *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, „Etnografia Polska” 1973, t. XVII, z. 2, s. 41–58; K. Dobrowolski, *Chłopska kultura tradycyjna (Próba zarysu na podstawie materiałów źródłowych XIX i XX w. z południowej Małopolski)*, w: tegoż, *Studia nad życiem społecznym i kulturą*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 76–108.

utopii w rodzaju wizji szklanych domów z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego (gdzie prymitywna, odpychająca wiejska kraina ma za sprawą skokowej zmiany przeobrazić się w raj na ziemi¹⁴). Nie jest rewolucjonistą, a jedynie reformatorem, lansującym drobne udogodnienia (przejście od sierpa do kosy – w dobie rolnictwa zmechanizowanego), próbującym usprawnić nieco prace polowe. W tej perspektywie *Konopielka* przynosi satyryczny portret świadomości chłopskiej, a sam Kaziuk – jako ofiara inercyjnej mentalności zbiorowej – nabiera cech tragicznych. Powieść staje się rodzajem reformatorskiego zaklęcia i egzorcyzmu rzuconego na wiejski tradycjonalizm (co istotne, nie chodzi o wiejską kulturę tradycyjną, lecz właśnie o tradycjonalizm jako konserwatywne uwięzienie w odziedziczonych schematach myśli i zachowań, znaturalizowanych i postrzeganych jako zrozumiałe same przez się).

Wydmuchowo z *Awansu* też przypomina wyspę – to malutka wioska zagubiona pośród „lasów półdzikich, nietrzebionych” (A, s. 6), podobna osadzie indiańskiej w puszczy amazońskiej. Przybysza pokonującego ostępy „ślepej, bezrozumnej natury” (A, s. 6) wita dźwięk fujarki, co sprawia, że scena początkowa nasuwa skojarzenia z opowieściami o konkwistadorach podbijających dziewicze lądy Nowego Świata. Przybyszem jest niejaki Marian Grzyb, który dorastał w tej odludnej okolicy, by następnie wyjechać do miasta i dostąpić tytułowego awansu. Powraca więc jako „mafister” – człowiek wykształcony i trwale wyalienowany z wydmuchowskiej wspólnoty (nawet własnym rodzicom nakazuje używać zwrotów grzecznościowych; K, s. 17) – by odwiedzić ponownie krainę własnego dzieciństwa i zarazem dzieciństwa ludzkości.

Ale tutaj nie odnajdziemy ani śladu Russowskiej idealizacji; na pierwszy plan wysuwają się odrażające aspekty nędzy i zacofania, prymitywnego bytowania tych „pólludzi, półniedźwiedzi” (K, s. 19) na łonie niegościnniej natury. Pierwsze ustępy powieści przynoszą jakby wariacje na tematy hobbesowskie – domniemany Złoty Wiek to piekło instynktów, w którym toczy się *bellum omnium contra omnes* (nawet zwykły zatarg o gruszę skutkuje śmiertelną ofiarą i szeregiem nieodwracalnych okaleczeń!). Magister Grzyb przybywa tam z misją cywilizacyjną, jako wysłannik Lewiatana – przedstawiciel państwa,

¹⁴ A. Mencwel, „Szklane domy” raz jeszcze, w: tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne*, Warszawa 2006, s. 96–97.

owego „śmiertelnego boga”¹⁵, które w schemacie sekularyzacyjnym zajmuje miejsce Opatrzności, by okiełznać pierwotny egoizm i okrucieństwo. Jest on, podobnie jak pani Jola z *Konopielki*, nauczycielem, wzorowym oświatowcem i społecznikiem, który całymi dniami pracuje nad pomnażaniem postępu, a nocą śni o junakach na trasie W-Z i trójkach murarskich (A, s. 25). W pewnym sensie jego historia stanowi ironiczne powtórzenie jednej z odmian powieści produkcyjnej, osnutej wokół walki ze wstecznikami. Wrogiem ideologicznym jest tu Błażej Grzyb, zwany też Zakałą, czyli – zgodnie z tekstem postępowej przyśpiewki – „ciemniak półślepy i niedomyty/Kułąk zajadły, wróg nieużyty” (A, s. 53).

Ironiczne powtórzenie każe myśleć o parodii¹⁶, i rzeczywiście, *Awans* zawiera karykaturalnie wyolbrzymioną retorykę postępu, mocno nasączoną PRL-owską nowomową, a zarazem wykorzystującą wybrane elementy z uniwersum ludowej kultury i mowy. Powieść wydobywa na jaw wewnętrzną sprzeczność projektu kultury socjalistycznej, który kreował wizję historycznego zerwania, ale odbywającego się w ramach insurekcyjnej ciągłości¹⁷. Budował on podłoże dla zunifikowanego typu kultury narodowej przez usuwanie pozostałych wzorców – z wyjątkiem najbardziej kłopotliwej kultury chłopskiej, która miała zostać zasymilowana. W efekcie powstała swoista asynchronia: oparty na zerwaniu ciągłości i na micie nowego początku projekt kultury socjalistycznej restytuował archaiczną wersję modernizmu wraz z jego utopią naukową, wiarą w postęp cywilizacyjny, optymizmem, natrętnym dydaktyzmem oraz emocjonalnym dowartościowaniem miasta i fabryki jako metonimii uprzemysłowienia, a równocześnie wprowadził w swój obręb znaki głęboko anachronicznej kultury, która zatraciła swoją siłę kształtotwórczą¹⁸.

Redliński wydobywa na jaw tę asynchronię, celebrytuje sprzeczność i doprowadza ją do groteskowych konwulsji. Ale jego sympatia (według tego scenariusza lekturowego) lokuje się po stronie postępowców;

¹⁵ T. Hobbes, *Lewiatan czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. C. Znamierowski, Warszawa 2009, s. 258.

¹⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985, s. 10.

¹⁷ B. Baczko, *Wydobycie społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994, s. 202–204.

¹⁸ T. Walas, *Zrozumieć swój czas*, dz. cyt., s. 36–45, 52.

karykaturalne przerysowanie ich naiwnej wiary w lepsze jutro nie służy wcale krytyce celów, lecz środków. Procesy, które rozpoznają etnografowie – rozluźnianie się więzów międzyludzkich, pragnienie zdeklasowania się, homogenizacja kultury i sekularyzacja¹⁹ – opatrzone zostają pozytywnym znakiem wartości. Ostatecznie bohaterowie przestają walczyć ze sobą, włączają się w proces cywilizacyjny rozumiany po Eliasowsku jako stopniowe eliminowanie agresywnych zachowań, „zazębianie się planów i działań”, z których powstaje „porządek silniejszy niż wola i rozum pojedynczych ludzi, którzy go stwarzają”²⁰. Od chaosu do ładu, od ksenofobicznej nienawiści do pokojowego współistnienia równych i wolnych – tak właśnie rozwija się fabuła *Awansu*, przynosząca odwrócenie scenariusza lamentacyjnego. „Nad czym tu biadać?” – zdaje się pytać retorycznie autor. Czego tu żałować? Wypędzania starców na żebrzy, bójek o miedzę, mordów weselnych? Zabobonów i guseł, klerykalizmu, analfabetyzmu (A, s. 40–41)? Cała powieść wybrzmiewa niczym *apage!* rzucone demonom wstecznictwa i tradycjonalizmu, a komediowa konwencja służy jedynie odciążeniu, wzięciu w cudzysłów niezdolnego patosu cywilizacyjnej misji (której zasadność nie zostaje podważona).

Scenariusz trzeci: rozbiórka imaginarium

Groteskowa konwencja i wzmożona obecność kulturowych toposów może też nastrajać nieufnie do tego rodzaju prostodusznych odczytań. W tym miejscu pojawia się wątpliwość: czy przedmiotem ironicznej obróbki nie jest przypadkiem mieszczański mit kultury ludowej²¹?

Wróćmy na chwilę do *Konopielki*. Pani „uczycielka” przybywa do Taplar jako modelowy Obcy. Jej odmiennosć zdradzają zrazu

¹⁹ Zob. na przykład A. Tatarkiewicz, *Miasto i wieś* oraz A. Strumiłło, *McDonald kontra kulebiak*, w: *Czy zmierzchn kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, B. Gołębiowski, S. Zagórski, Łomża 1997.

²⁰ N. Elias, *O procesie cywilizacji*, przeł. T. Zabłudowski, K. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 496.

²¹ Sugerował to już Henryk Bereza: *Nieparodia*, w: tegoż, *Sposób myślenia*, t. 1, *O prozie polskiej*, Warszawa 1989, s. 504 i n.

cechy zewnętrzne: „cygańska uroda”, czyli „czarność” zwyczajowo przypisywana odmiencom²², oraz szczupła sylwetka, która czyni z niej istotę nieludzką, tytułową Konopielkę (K, s. 186). Na te stygmaty nakładają się dodatkowe znaki obcości, powszechnie obowiązujące w kulturze polskiej wsi²³: terytorialne (pani Jola przybywa z miasta, „ze świata”), stanowo-klasowe (jej rodzice są urzędnikami) oraz religijne (choć Kaziukowi nie mieści się to w głowie, nauczycielka „w wiarę nie wierzy”; K, s. 208). Narzuca się nam oczywiście z całą siłą wizja „ciemnego ludu”, ale groteskowa konwencja i przerysowanie systemów opozycji (swój – obcy, człowiek – nieczłowiek) skłania do innej, alternatywnej lektury. Być może mamy do czynienia z zespołem popularnych wyobrażeń, z czarną legendą polskiego chłopa, z mieszczańską mitologią, która tworzy projekcje „synów ziemi” w celu udowodnienia własnej wyższości i uzasadnienia cywilizacyjnej misji. Starodawny mit chłopa zacofanego, zabobonnego i okrutnego współlistnieje w *Konopielce* z nowoczesnym mitem chłopa postępowego, rozumiejącego logikę dziejów i świadomie wstępującego w szeregi ludzi pracy. Przejście od jednego wyobrażenia do drugiego odbywa się w sposób raczej umowny: przemiana głównego bohatera oznacza tak naprawdę przejście od jednej kliszy do drugiej. Po prostu w pewnym momencie Kaziuk przejmuje nakreśloną przez urzędników wizję i wpada w inny stereotyp. *Tertium non datur*. I jeśli w tej opowieści nie ma miejsca na subtelności i niuanse, to z jednego, zasadniczego powodu: groteskowe przerysowanie służy ośmieszeniu fantazmatu kulturowej pierwotności.

Redliński wykonuje w *Konopielce* rozbiórkę mieszczańskiego imaginarium, choć praca ta jest nadzwyczaj subtelna, ukryta za obyczajowym detalem wysuniętym na pierwszy plan. W *Awansie* od początku mamy do czynienia z obłędnym tańcem stereotypów. Zrazu niepiśmienni chłopci odrzucają wszelkie wynalazki i udogodnienia – na przykład boją się elektryczności, bo wierzą, że grozi ona suchotami, kołtunem, „wsawicą”, świerzbem, ospą, tyfusem, jaglicą, krzywicą i ślepotą (A, s. 59). Młody aktywista natomiast „na półeczce po Matce Boskiej umieszcza przybory toaletowe, na

²² Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000, s. 131.

²³ Zob. L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej*, Warszawa 1986, rozdział II, *Wierzenia o obcych*, s. 29–49.

gwoździu po Sercu Jezusowym wieszają portret Mędrca” (A, s. 18), po czym agituje, przygotowuje edukacyjne przedstawienia teatralne, organizuje świetlicę z telewizją itd. Jego działania przynoszą efekt i mniej więcej w połowie powieści, jak za dotknięciem magicznej różdżki, wszyscy Wydmuszanie postanawiają żyć „bogato, swobodnie, nowocześnie” (A, s. 65), „zarażają się postępek nie na żarty” (A, s. 73) i rozpoczynają nadrabianie zaległości. Po jakimś czasie zmieniają światopogląd na materialistyczny i stają się chłoporobotnikami. Dostępują zatem przemiany z „dzieci natury” (A, s. 102) w zeświecczonych nowocześników, z „synów ziemi” w producentów żywności, z podległych nakazom przeszłości tradycjonalistów w bezwzględnych czcicieli postępu zapatrzonych w świetlane jutro („kurhan splantowany, rzeka zmeliorowana”; A, s. 109). Wstępują na drogę wskazaną przez Kaziuka i podążają nią konsekwentnie aż do końca (wybierają maszyny rolnicze, miast pracować „jak kiedyś, kosą sobie, pomaleńku”; A, s. 110). I w tej metamorfozie stają się tak płacy i stereotypowi, że wyzbywają się resztek prawdopodobieństwa. To wprawione w ruch kukielki, animowane przez pisarza, ich ruchy obrazują tylko zmistyfikowane wyobrażenia, które mają nad nami władzę (o chłopie i inteligencie, o wsi i mieście, o zacofaniu i postępie). Pisarz – jak zauważył Andrzej Zawada – „odsłania ubogi mit kultury ludowej stworzony przez miasto”. Przedmiotem jego opowieści nie jest ani wieś, ani kultura ludowa, lecz ich popularne reprezentacje – sentymentalne obrazki wsi-oazy spokoju²⁴.

Redliński proponuje więc demontaż społecznych mitologii i podsuwa nam scenariusz oparty na pomnożeniu nieufności: mówicie, że kultura chłopska odchodzi w niebyt? A o jakiej kulturze mówimy? Czy aby nie obcujemy od dawna z jakąś jej namiastkową postacią? Cała praca ludoznawców i pisarzy nurtu chłopskiego zasadza się na pokrywaniu tej konfuzji, na zapewnianiu nas, że przedmiot ich czulej rekonstrukcji istnieje niezależnie i uprzednio, nawet jeśli aktualnie jest w złej kondycji. Ich wysiłek służy w istocie zamaskowaniu centralnego skandalu: że nasze wyobrażenie o kulturze ludowej jest pochodną zideologizowanych konstruktów teoretycznych i że w istocie obcujemy jedynie z „kulturą typu ludowego”²⁵. Scenariusz ten opiera się na skrajnym relatywizmie poznawczym i zwalnia nas z troski o kulturową rzeczywistość, do której i tak nie mamy dostępu.

²⁴ A. Zawada, *Gra w ludowe*, dz. cyt., s. 240–242.

²⁵ L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej*, dz. cyt., s. 147.

Uruchamiana przezeń praca żałoby zasadza się na mocnej ekskluzji obiektu utraty poza granice poznania i doświadczenia.

Scenariusz czwarty: symulacja

Wróćmy do rozpoznania Teresy Walas, zgodnie z którym folklor „choć nadawał się do wyzyskania w konstruowaniu poprawnej, powiedzielibyśmy dziś, z punktu widzenia socjalizmu tradycji narodowej, jako że był wytworem warstwy pracującej, i to bezpośrednio związanym z jej codziennym trudem, to wyrastał on jednak ze świadomości ogólnie uznawanej za wsteczną i niepokojąco nasiąkniętą fideizmem”²⁶. Narzucało się więc rozwiązanie takie, by wydobyć wybrane wytwory tej kultury z archiwum historii i włączyć w narodowy egalitaryzm, neutralizując tym samym jej społeczne i klasowe wymiary. Ludowość stała się źródłem nostalgicznych cytatów oraz obszarem stylizacyjnych zapożyczeń. Polityka kulturalna PRL – jak dodaje Piotr Sarzyński – zasadzająca się w dużej mierze na hołubieniu folkloru ludowego (Cepelia, zespoły pieśni i tańca, festyny), przyczyniła się paradoksalnie do zaniku naturalnych warunków transmisji tradycyjnych wzorów kultury chłopskiej. Kultura symboliczna odkleiła się od kultury bytu i została przejęta w sobiepańskim geście przez kulturę oficjalną²⁷.

Proces ten przewrotnie zaznacza się w fabule *Awansu*, która układa się w triadę: Wydmuchowo dziewicze – postępowe – folklorystyczne. Środkową część tej triady utożsamiamy z tytułowym „awansem”: podniesienie poziomu bytowego wsi i pomnożenie kapitału symbolicznego jej mieszkańców wiąże się z zagładą dawnego świata obyczajów i wartości – to cena przyspieszonej modernizacji. Dramat znikania tego świata w dużej mierze toczy się w języku; jesteśmy świadkami milknięcia dialektu, obumierania słowa folkloru, zachowującego swoją moc jedynie w żywym kontekście kultury, w którym ma status czynu lub pracy²⁸. Wydmuszanie

²⁶ T. Walas, *Zrozumieć swój czas*, dz. cyt., s. 50.

²⁷ P. Sarzyński, *Żegnaj Konopielko*, w: *Czy zmierzch kultury ludowej?*, dz. cyt., s. 123–127.

²⁸ R. Sulima, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992, s. 43.

najpierw mówią w miejscowym narzeczu, potem przejmują propagandowe kalki i powtarzają kulturalne frazesy, na koniec wreszcie powracają do mowy swoich przodków, ale już z pozycji etnografów wskrzeszających archaiczne narzecze na potrzeby turystów.

No właśnie – przejście od fazy modernizacyjnej do symulacji odbywa się pod wpływem turystyki. Sołtys buduje we wsi nowoczesny dom wypoczynkowy, ale już pierwsi letnicy, ku powszechnemu zaskoczeniu, wyrażają głębokie niezadowolenie. Poszukiwali barwnej ludowości, a zaproponowano im zestandaryzowaną ofertę wypoczynkową, nic dziwnego, że wznoszą bojowe okrzyki („– Dość mamy tego luksusu! – Fasolek bretońskich! – Dżezu w puszczy! – Plaży strzeżonej! – Tej Riwiery zafajdanej!”; A, s. 120–121) i przeprowadzają się do Zakąły – jedyne, który oparł się modernizacji. Na reakcję pozostałych Wydmuszan nie trzeba długo czekać: niszczą całą infrastrukturę techniczną i rekonstruują „prawdziwą wieś, nietkniętą trądem cywilizacji” (A, s. 133). Wspólnym wysiłkiem budują swego rodzaju skansen, by zadowolić kolejnych gości. O ile jednak skansen, czyli muzeum na wolnym powietrzu, prezentuje w sposób jawny kulturę ludową danego regionu, o tyle Wydmuchowo staje się domeną symulacji.

Z pozoru mamy do czynienia ze swego rodzaju zмовą obu stron: miejscowi udają „pieprzny ludek przedindustrialny”, a wczasowicze „udają, że nie wiedzą, że tamci udają” (A, s. 147–148). W pewnym momencie jednak nie sposób już odróżnić udawania od rzeczywistości. W finałowej scenie weselnej dochodzi do pomieszania porządków. Gospodarze, którzy uprzednio przestudiowali Kolberga i poćwiczyli ludowe melodie (A, s. 142), rekonstruują tradycyjny obrządek, ale i zatracają się w nim: piją i tańczą do rana, rozmawiając w dziwacznym hybrydycznym języku z miastowymi. Ktoś jeszcze ma wątpliwości („ja już nie wiem, kiedy gram, a kiedy nie”; A, s. 146), ale większość zawiesza dylematy tożsamościowe i powierza się uciechom gwarantowanym przez symulakrum kultury chłopskiej. Osiągają zatem stan, o którym Jean Baudrillard pisał tak:

Udawanie i ukrywanie pozostawiają zasadę rzeczywistości nietkniętą: różnica jest zawsze wyraźna, pozostaje tylko w ukryciu. Symulacja natomiast podważa różnicę między tym, co „prawdziwe” i tym, co „fałszywe”; tym, co „rzeczywiste” i tym, co „wyobrażone”²⁹.

²⁹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 8.

Przedmiotem westchnień i awansów Mariana Grzyba jest Malwina – prosta chłopka, która w toku powieści zmieniała się w wytrawną intelektualistkę. Do spełnienia jego erotycznych fantazji dochodzi dopiero na końcu, podczas wesela, na oczach zachwyconych turystów, którzy wznoszą ekstatyczne okrzyki: „Ogień w żyłach! Są jeszcze na świecie ludzie szczęśliwi! Autentyczni...” (A, s. 148). Co prawda Kaziuk też spełnił swoją erotyczną fantazję z panią Jolą, ale to spotkanie, do którego doszło jednorazowo, na granicy dwóch światów, stanowiło tylko uwerturę tragedii i bratobójczej waśni. W *Awansie* osiągnięcie ostatniego, folklorystycznego etapu rozwoju i wejście w symulację to pożegnanie ze światem rzeczywistych różnic, antagonizmów i sporów, idei i ideologii. Kiedy przebrany w sukmanę „pan mafister” i czytująca Feurbacha chłopka kochają się na sianie, a potem wracają do izby weselnej tańcować, oboje poruszają się wewnątrz oderwanej od bytu, symulowanej przestrzeni symbolicznej, która ma tylko jedno zadanie: dostarczać rozkoszy.

Czwarty scenariusz zamienia proces żałoby w nagle ozdrowienie, na tej samej zasadzie, na jakiej myśl ponowoczesna porzuca ideę dialektycznego przepracowania (niem. *Überwindung*) na rzecz rekonwalescencji, przyjścia do siebie (niem. *Verwindung*), co pozwala traktować dziedzictwo przeszłości jako coś obcego, choć niedającego się odrzucić, co może stać się przedmiotem swobodnego modelowania³⁰. Realizując go, wkraczamy w przestrzeń, w której polska kultura wyzbywa się tradycyjnych zobowiązań i rozwija nieskrępowaną, pastiszową „grę resztkami”³¹, której jedyną stawką jest przyjemność obcowania z tym, co znane i nieproblematyczne.

Scenariusz piąty: spojrzenie z ukosa

Gra resztkami nie odbywa się oczywiście w próżni. Jej istotne tło stanowi proces utowarowienia różnicy kulturowej w obrębie turystyki i kultury masowej. Graham Huggan opisuje go jako nową

³⁰ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 35.

³¹ *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh’a*, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.

postać fetyszyzmu towarowego: elementy kultur tradycyjnych zostają wyabstrahowane z doświadczenia historycznego, oczyszczone z oryginalnych sensów i zmienione w dobra konsumpcyjne (co skutkuje urzeczowieniem stosunków międzyludzkich)³². Nie znaczy to jednak, że te poddane marketingowej obróbce „resztki” stają się znakami pustymi. Umiejętna analiza może przywrócić im funkcję elementów znaczących.

Finał *Awansu* przetwarza chronotop wesela w ten sposób, że wizję bratania się stanów zastępuje ironicznym obrazem pojednania, do którego dochodzi wewnątrz ludowego symulakrum. Nierówna dystrybucja kapitału ekonomicznego zostaje zainscenizowana jako gra różnic kulturowych dostarczająca estetycznej satysfakcji. A jednak różnice klasowe istnieją nadal: stanowiąc „w ostatecznej instancji” punkt odniesienia, ujawniają się nam jedynie poprzez szereg metonimii. Rzecz można by rozpisać – jak czynią to Frederic Jameson czy Slavoj Žižek – w Greimas’owski kwadrat semiotyczny: wyjściowa opozycja szuka sposobów, by zapośredniczyć przeciwstawne bieguny. Dzieje się to na zasadzie przesunięcia, zagęszczenia i wtórnego opracowania, czyli w serii przekształceń przypominających pracę marzenia sennego. Realne antagonizmy pozostaje tyleż twardym rdzeniem wyrażanym w deformacjach, co samą zasadą strukturyzującą tych zniekształceń³³.

O dynamice *Konopielki* i *Awansu* decyduje konflikt między miejscowymi (mieszkańcami Taplar i Wydmuchowa) a zamieszcowymi, którego rdzeniem jest różnica ekonomiczna oraz jej pochodne, na przykład różnice w dostępie do technologii czy oświaty. Przez całą powieść obserwujemy pracę mediatyzacji, która przekształca konflikt dobrobytu i biedy w szereg dalszych opozycji: my – oni (ludzie – nie-ludzie), boskie – diabelskie, wiejskie – miejskie (swojskie – cudzoziemskie), zacofane – postępowe itd. Są sceny, w których konflikt ten ujawnia się (choćby kiedy jeden z uczniów mówi „panu mafistrowi” podczas wycieczki szkolnej: „ja zacofany! Żyje w brudzie i głodzie! Ja jeszcze nigdy nie najadłem się do syta!” A, s. 34), ale natychmiast zostaje zainscenizowany jako różnica kulturowa lub skutecznie zrelatywizowany.

³² G. Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London, New York 2001, s. 19 i n.

³³ F. Jameson, *Seeds of Time*, New York 1996, s. 129–130; S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Warszawa 2014, s. 18.

„Kultura ludowa umarła. Żyje jej mit – pisze Roch Sulima – marzenie o kulturze ludowej jako utraconej ludzkiej prakulturze”³⁴. Zarówno w micie, jak i w folklorystycznej martwej formie ożywianej logiką propagandy czy rynku krytyczne spojrzenie z ukosa potrafi wyłowić symptomy rzeczywistych napięć społecznych. W tej perspektywie należało by rozpoznać i opisać logikę deformacji, by na tej podstawie wnioskować o warunkującym ją antagonizmie. Należało by zbadać cały system opozycji organizujących narrację i zdać sprawę z tego, co one ujmują, a także z tego, co im się wymyka. Można by także rozpoznać linie ciągłości, łączące je z innymi dynamicznymi opozycjami (męskie – kobiece, erotyczne – pozaerotyczne, konserwatywne – liberalne itp.), które w tym samym ruchu zasłaniają i ujawniają konflikt klasowy.

Ten wariant interpretacyjny odmawia kulturze chłopskiej autonomicznego bytu i redukuje ją do teatru cieni, w którym odgrywane jest przedstawienie toczące się gdzie indziej, na innej (ekonomicznej) scenie. Chroni przed lamentacyjną egzaltacją (przecież nie ma czego opłakiwać, to tylko jedna z form nadbudowy, która zawsze, w ten czy inny sposób, mistyfikuje rzeczywiste konflikty) i przed modernizacyjną utopią (bo wszelkie wizje pojednania przekłamują realne konfliktu), stoi też w polemicznej kontrze wobec pozostałych scenariuszy (gdyż istnieją sposoby, by przedrzeć się przez taniec stereotypów czy symulaków i dotrzeć do bazowego poziomu). Zapewnia największą swobodę względem obiektu straty, a zarazem zmusza do uważnej rekonstrukcji kulturowych reprezentacji, które nie są ani wiernym przedstawieniem, ani ulotnym pozorem, ani wreszcie czytelnym symptomem – lecz paradoksalnym znakiem, który równocześnie zakrywa i odsłania realne antagonizmu.

Po ogłoszeniu drukiem swojej dylogii Redliński począł gdzie indziej szukać obszarów niezafalszowanego folkloru, czego dowodem są chociażby *Nikiformy*, czyli zbiór tekstów użytkowych, powołanych do życia przez anonimowego geniusza tłumu i włączonych

³⁴ R. Sulima, *Mity polskie i mity ludowe*, w: tegoż, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001, s. 102–103.

do instytucji literatury na zasadzie *ready mades*³⁵. Później próbował wielokroć przedstawiać w karykaturalnym wyolbrzymieniu obszary zamącenia, niejasności i kulturowego metysażu, podobne wsi Pegerowo z *Transformejszyn*, czyli jak *golonka z hamburgerem tańcowata*. Jeśli jednak w powszechnym odbiorze pozostaje autorem tamtych dwóch powieści z 1973 roku, to właśnie z tego względu, że zaproponowany w nich zestaw scenariuszy żałobnych do dziś nie traci na aktualności. Wciąż szukamy sposobu, by poradzić sobie ze zniknięciem Taplar i Wydmuchowa.

³⁵ E. Redliński, *Nikiiformy*, Warszawa 2000, s. 9–10.

PARADOKSY PODMIOTU W *LABIRYNCIE* ADAMA WAŻYKA

Początkiem lat 60. Adam Ważyk był jednym z czołowych dysydentów. Jego rozrachunkowy *Poemat dla dorosłych* wciąż jeszcze budził emocje. Wystąpienie z partii po zawieszeniu czasopisma „Kultura” uznawano za odważny gest protestu przeciwko polityce kulturalnej państwa. Autor *Labiryntu* funkcjonował równocześnie jako scenarzysta, krytyk, biografista, znawca wiersza polskiego, tłumacz poezji rosyjskiej i francuskiej. We wszystkich tych rolach miał wytrwać do końca życia: jako sygnatariusz słynnego „listu 34” i uczestnik licznych akcji protestacyjnych, jako translator, wersolog, subtelny analityk i popularyzator europejskich awangard. W zbiorowej pamięci zachowały się jednak inne wizerunki: młodego poety, przyrównywanego do Rimbauda, animatora ruchu awangardowego, redaktora „Almanachu Nowej Sztuki”, reformatora poetyckiej mowy, rozwijającego teorię jukstapozycji i luźnych skojarzeń; prozaika w średnim wieku, który marzy o tym, by uczynić swoją sztukę społecznie użyteczną; wreszcie – socrealistycznego terroretyka, propagatora żdanowszczyzny, walczącego zaciekle z objawami estetyzmu, z kultem natchnienia i innymi pozostałościami burżuazyjnej kultury, chcącej „zadusić rodzącą się kulturę socjalistyczną”¹.

Gdyby scalić te różne wizerunki, wyszłoby zapewne coś na kształt obrazu kubistycznego. Wyobrażam sobie taki portret, na którym, za sprawą syntezy różnych perspektyw, poeta jest równocześnie podobny i niepodobny do siebie. Tylko do *którego siebie*? Zależnie od naszych arbitralnych decyzji jeden wizerunek uznajemy za prawdziwy, drugi

¹ A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 153.

za przybliżony, jeszcze inny za przekłamany. Ważyk wyswobadzał się z przyjętych kształtów i bezustannie umykał własnej definicji. Czesław Miłosz dostrzegał w jego działalności imperatyw ciągłej przemiany, „przemozną chęć pożegnania przeszłości, odcięcia się od wszystkiego, co minione”². Andrzej Sosnowski zastanawiał się: „wiersz w każdym momencie może więc zgasnąć, aby po chwili okazać się czymś innym. Podobnie autor w każdym momencie może okazać się kimś innym? Dlaczegoż by nie?”³. Zasadą, określającą ten projekt pisarski (i egzystencjalny?), pozostaje ruch oraz permanentne znikanie podmiotu.

Zasada ruchu

Dyskurs i symbol stanowiły podwójny negatywny układ odniesienia dla projektu literackiego Ważyka. Jego ambicją było stworzenie własnego idiomu poezji niedyskursywnej (nie w modelu surrealistycznym, lecz apollinaire’owskim⁴). Autor *Semaforów* przedstawiał się też jako przeciwnik „nadmiernego wyodrębnienia języka poetyckiego”, które dostrzegał u symbolistów⁵. Odrzucał model języka ezoterycznego, zacierającego potoczne znaczenia wyrazów i markującego filozoficzne głębie. O swojej przedwojennej poezji pisał tak: „Pytano, co się za tym kryje. Nic się nie kryło i to właśnie było nie do przyjęcia. Iluż czytelników wolałoby mieć przed sobą tekst zaszyfrowany!”⁶. Co proponował zamiast wiersza-szyfru, wiersza-zagadki? Lirykę zestawień, ulepioną z konkretno-zmysłowych obrazów, naszpikowaną cytatami z rzeczywistości, grawitującą w stronę formuły poematu konwersacyjnego. Lirykę, która miała przedstawić rzeczywistość w ruchu, w bezustannym stawianiu się.

Ważyk czuł się spadkobiercą tradycji kubistycznej. Dużo i chętnie pisał o kubizmie poetyckim Guillaume’a Apollinaire’a,

² C. Miłosz, *Spizarnia literacka*, Kraków 2004, s. 25–27.

³ A. Sosnowski, *Posłowie (nota o autorze)*, w: A. Ważyk, *Wiersze i dwa poematy*, Wrocław 2011, s. 104.

⁴ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 142.

⁵ Tenże, *Przedmowa*, w: *Surrealizm Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 19.

⁶ Tenże, *Kwestia gustu*, dz. cyt., s. 141.

Blaise'a Cendrarsa czy Pierre'a Reverdy'ego, opartym, wedle jego charakterystyki, na „dynamicznym, luźnym, otwartym temacie” oraz na zasadzie jukstapozycji, sprawiającej, że „wypowiedź poetycka jest jak gdyby ciągła i nieciągła równocześnie, waha się między elipsą a zestawieniem”⁷. Próbował też wypracować własną, oryginalną formułę kubistyczną. W przedwojennych wierszach łączył ze sobą obrazy i ich odbicia, które mnożyły się w różnych perspektywach. Portretował nowoczesne miasto, miasto w bezustannym ruchu, któremu odpowiadał ruch przedstawień. Jednak, jak zauważa Maria Delaperrière, w odróżnieniu od kubistów francuskich stawką tych działań nie było uchwycenie rzeczywistości zewnętrznej, lecz „odtworzenie nieciągłości zapisu rzeczywistości w psychice”. Kolażowo zestawiane były tu elementy czasoprzestrzenne przekształcone przez subiektywną percepcję. Punkt ciężkości został przesunięty z rzeczywistości, będącej sumą postrzeżeń, na samo postrzeganie⁸.

Sam poeta inaczej definiował swoje poszukiwania. Rozróżniał on poezję odśrodkową i dośrodkową; pierwsza z nich w relacji między podmiotem a światem faworyzuje jaźń, druga zaś wychodzi od rzeczywistości – po tej stronie Ważyk lokował własną twórczość⁹. Faktycznie, w jego wierszach rzeczywistość zostaje pokawałkowana, rozmieniona na szereg postrzeżeń, rozbity porządek przedstawienia każe jednak pytać o zasadę organizującą. Rozproszenie percepcji oraz mediacja klisz malarskich i filmowych¹⁰ odsyłają na powrót do postrzegającego podmiotu. „Dośrodkowa” poezja Ważyka okazuje się więc, wbrew deklaracjom autora, „odśrodkowa” – jej tematem pozostaje jaźń porządkująca dane doświadczenia¹¹. Inna sprawa – a stanie się to przedmiotem osobnych

⁷ Tenże, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973. Wizualno-plastyczne analogie w poezji Ważyka analizuje Tadeusz Brzozowski: *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Szczecin 1994.

⁸ M. Delaperrière, *Od Apollinaire'a do Ważyka*, w: tenże, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 37–45.

⁹ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 32.

¹⁰ Zob. B. Sienkiewicz, „Metarealistyczna” interferencja obrazów w poezji Ważyka i Brzękowskiego, w: tenże, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.

¹¹ Co ciekawe, identycznych terminów używa Edward Stankiewicz – z tą różnicą, że przypisuje im inne znaczenia. Wedle jego teorii wiersza struktury dośrodkowe opierają się na wyraźnym temacie i zamkniętej, celowościowej strukturze, struktury odśrodkowe natomiast przypominają raczej zestawienie niż spójną kompozycję. Do rozproszenia materii tekstowej dochodzi w dwóch równoległych liniach rozwojowych: w jednej z nich codzienny dyskurs zostaje wcielony w tkanekę tekstu,

rozważań – na ile ta jaźń staje się epifenomenem ukrytego, głębokiego „ja”, a na ile miejscem ekspozycji zewnętrznych, depersonalizujących sił.

Późną twórczość Ważyka można powiązać z bankructwem pewnej utopii estetycznej. Awangarda odniosła wszak pyrrusowe zwycięstwo – jako zespół chwytów, strategia działania i uogólniona „tradycja nowości” – a równocześnie splajtowała jako projekt przeprowadzenia sztuki do społecznej *praxis*¹². Utopia ta leżała również u podstaw poezji Ważyka, który dążył do totalnego utożsamienia rzeczy realnej ze znakiem. Agnieszka Kluba przypisuje mu wręcz „skrajnie (i naiwnie) mimetyczny, niemal naturalistyczny” sposób rozumienia relacji między znakiem a rzeczą. Lata 60. przynoszą ostateczną klęskę Ważyka-nominalisty; to czas kryzysu wiary w sprawozdawczą moc języka i w iluzję naoczności, której miejsce zajmuje „odczucie wszechznakowości” i niepochwytności doświadczenia¹³. Można by powiedzieć, że Ważyk ponownie odkrywa ruch, tym razem – ruch znaczeń, które zakrywają rzeczywistość gęstym tekstowym splotem.

Daidalon

Labirynt to symbol¹⁴ złożony, syntetyczny i paradoksalny, zbudowany na szeregu odwróceń: otwarte więzienie; schronienie, które narzuca konieczność wędrówki; droga ograniczająca wolność.

a w drugiej tekst ulega rozbiciu, co owocuje „brakiem tematu i nieobecnością struktury merytorycznej”. W pierwszej mamy do czynienia z estetyzacją *objet trouvé*, w drugiej natomiast z odestetyzowaniem obiektu artystycznego. Ważyk zdaje się oscylować między dwiema wariantami „odśrodkowymi”, zob. E. Stankiewicz, *Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji*, przeł. P. Wawrzyszko, w: tegoż, *Poetyka i sztuka słowa*, Kraków 1996.

¹² Ważyk bronił dziedzictwa awangardy, które stało się, jego zdaniem, dobrem wspólnym i anonimowym. W zakończeniu *Dziwnej przygody awangardy* dostrzega „z pewnym zażenowaniem”, że zdobycze techniczne przedwojennych nowatorów upowszechniły się i nabrały anonimowości: „To, co weszło w kulturę poetycką, wydaje się czymś oczywistym. Nikt nie pyta, skąd się to wzięło. Kto by się o to kłopotał? Wszystko w porządku”, A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, dz. cyt., s. 101.

¹³ A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004, s. 150, 162–166.

¹⁴ Niniejsze rozważania mogą wydawać się nie na miejscu, skoro powyżej kreśliłem portret Ważyka-antysymbolisty. Pozostaję jednak wierny jego dewizie, zgodnie

Błądzenie po nim oznacza zdobywanie wiedzy i samowiedzy. Ale paradoksalna konstrukcja tej przestrzeni wyjaśnia się jedynie w kategoriach nadrzędnego zamysłu czy ukrytego znaczenia; funkcją splątanych ścieżek jest ochrona jakiegoś centrum, gdzie znajduje się skarb (mądrość, doświadczenie). Droga poddana jest prawom determinizmu, podążając nią, wypełniamy kaprys konstruktora – to odróżnia labirynt od innych przestrzeni błądzenia, takich jak miasto czy las. Rzuca on wyzwanie naszej potrzebie sensu – przypomina zarazem splot i spiralę: jest przeszkodą dla profanów i wyzwaniem dla wtajemniczonych.

Tu natrafiamy na kluczową kwestię interpretacyjną: kto błądzi, a kto nakreślił trasę wędrówki? Czy autor wyrusza razem z czytelnikiem w podróż, dążąc do jakiegoś wtajemniczenia, czy też bawi się w Dedala i buduje konstrukcję, w której mamy się zgubić? W odniesieniu do niektórych misternych konstrukcji literackich mówi się wszak o „labiryntyzacji dyskursu”, a jej cechy charakterystyczne – skomplikowanie i nieprzejrzystość przestrzeni, alinearność i rozgałęzianie się czasu, nieciągłość, wariantowość i wielokierunkowość fabuły, asocjacyjność, dygresyjność i niekonkluzywność narracji, niestabilność tożsamościowa bohaterów, mieszanie konwencji gatunkowych i gra z czytelnikiem¹⁵ – doskonale pasują do poematu Ważyka. To jednak nie unieważnia pytania: czy labiryntem jest świat (wiedza o nim, przeszłość), czy sam poemat, rzeczywistość czy jej reprezentacja?

Delikatnie zarysowana sytuacja liryczna wygląda tak: poeta siedzi w kawiarni i udziela wywiadu („Na takim dyktafonie można nagrać wszystko/ to mówi student nagraliśmy wczoraj/ przedsłowny bełkot i strach przed nicością”). Poczucie swoistej niemoty zostaje szybko przeniesione w domenę wspomnień. Oto „ładne dziewczęta” przechodzące ulicą, przystające przed witryną:

z którą „poezja zaczyna się tam, gdzie kończą się archetypy” (*Od Rimbauda do Eluarda*, dz. cyt., s. 59); przywołany w tytule topos domaga się eksplikacji, niemniej zostaje on włączony w grę innego rodzaju, którą dyktuje „immanentna logika wiersza” (tamże). Na temat symboliki labiryntu zob. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982; M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992; E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX w.*, Kraków 2000.

¹⁵ M. Wołk, *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009, s. 26–28.

uroda jest zmieniona nieznajome twarze
nie przywołują na pamięć nikogo
Są analogie choć nie ma podobieństw
I analogie także wygasają
Ludzie przechodzą mówią albo milczą
ten ruch bez wątku powraca falami

W punkcie wyjścia mamy więc traumatyczne doświadczenie czasowości, przedstawionej jako sam ruch, czysta zmienność, nieskończony proces różnicowania, w którym zacierają się wszelkie podobieństwa i analogie. Doświadczenie to wprawia w ruch obrazy przeszłości. „Kiedyś” nakłada się na „teraz”, wypiera je całkowicie, rozpoczyna się praca rekonstrukcji, parada odpomnień, błyski reminiscencji. Obserwujemy „spontaniczne działanie pamięci, która w stanie ekscytacji produkuje urywane, nieskładne przypomnienia”¹⁶. Towarzyszy temu odczucie nieprzejrzystości i niepochwyt-ności egzystencji:

Nikt choćby zechciał nic powiąże w całość
tego co jest ani tego co było
w łańcuchach wspomnień wydarte ogniwami
nic się nie zgadza i nic tylko sennie
wizje w pochodzie
przeszłość labiryntem
który prowadzi nie wiadomo dokąd

Tytułowa zagadka z pozoru wyjaśnia się. Labiryntem jest nieogarniona przeszłość, która nie pozwala się uporządkować w żadną narrację; to bezkierunkowa przestrzeń, nawiedzana przez „pochody widm”, niemożliwa do scalenia, niepoddająca się konceptualizacji. Co skrywa w swoim centrum? Jakąś doskonałą tożsamość (gdzie „wszystko się zgadza”), pojednanie i syntezę („tego, co jest i tego, co było”? A może skarb został znaleziony już na początku? Może jest nim właśnie doświadczenie czasowości jako sposobu egzystowania *ja* i związany z nim skandal przemijania? Może Ważyk dokonuje swojego odkrycia w punkcie wyjścia i zaczyna cofać się, zamazywać ślady, mylić tropy? Może tutaj rozpoczyna się budowa labiryntu, ta

¹⁶ A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, dz. cyt., s. 269.

dwuznaczna gra, w której wątek podejmuje się po to tylko, by go po chwili zgubić, by żadna droga nie doprowadziła z powrotem do traumy? Jeśli tak, poemat Ważyka byłby takim *daidalonem*, który ma chronić przed kontaktem z niewyraźnym i traumatycznym.

Bilon

Życie było zmiennością – pisał Ważyk w portrecie Apollinaire’a – potem zmienności ogarniającym wszystko wraz z istotami ludzkimi, z ich miłością, tęsknotą i żalem. Było źródłem zachwyty, niepokoju i melancholii, na przemian lub równocześnie¹⁷.

Chcąc tej zmienności i równoczesności oddać sprawiedliwość, autor *Alkoholi* przywoływał „wspomnienia fragmentaryczne i bez hierarchii”, zestawiał „realistyczne elementy w rozluźnionym temacie”, kojarzył „fakty niepowiązane logicznie”¹⁸. W *Labiryncie* Ważyk zdaje się stosować podobną technikę. Poemat ten ma charakter fabularny, ale nader trudno streścić opowiedzianą w nim historię. Pojawia się szereg postaci – RS, pracownik banku (zamkniętego podczas wojny), jego żona Sylwia i córka Zuzia, niejaki Nikodem, amant i „awanturnik”, syn pani Olimpii, właścicielki firmy z powozami i wróżbiarki, który po śmierci matki likwiduje firmę i wyrusza w świat, skąd wraca z malarią, a w późniejszych latach zмага się z chorobą umysłową, Franek, za którego wychodzi Sylwia po śmierci RS – ale powiązania między nimi pozostają zawikłane i trudne do zrekonstruowania. Streszczanie tej fabuły okazuje się trudnym zadaniem ze względu na nieciągłość narracji; Ważyk sięga po luźne epizody i zszywa je ze sobą, nie kryjąc wcale fastrygi, przeciwnie, uwydatniając graficznie pustą przestrzeń między kolejnymi fragmentami. Ma to zapewne obrazować pracę pamięci, nieliczącej się z chronologią, ale oddaje też chaotyczność czy „ziarnistość” samego doświadczenia. Życie bohaterów rozmienia się na osobne momenty, pojedyncze zdarzenia i wrażenia. Ta egzystencjalna drobnica nie sumuje się w żaden sposób; zamiast spodziewanego podsumowania

¹⁷ Tamże, s. 70.

¹⁸ Tamże, s. 74–75.

i bilansu dostajemy bilon, z którym nie wiadomo, co zrobić. Równocześnie te zdarzenia i wrażenia są konkretne i zmysłowe, nie włączają się w żadne gotowe matryce sensu. Weźmy scenkę, w której Franek i Zuzia wracają z pikniku do domu:

weszli do swojego pokoju
na komodzie leżał talerz z owocami
leżały jabłka i gruszki
tygodnik filmowy z ubiegłego tygodnia
pulweryzator do leśnej wody
aparat fotograficzny

Na kliszy pamięci odcisnęło się kilka przedmiotów: tworzą one konwencjonalną martwą naturę, a potem urastają do rozmiarów umownej scenerii, w której rozgrywają się historie i dramaty bohaterów. Nie wiemy, co ci ostatni myślą, ani jakie uczucia im towarzyszą – to wszystko gubi się w natłoku zmysłowych wrażeń. Postanowienia i czyny ustąpiły miejsca percepcyjnym drobinom, które „oderwały się od rzeczy/ i żyły w pamięci życiem natrętnych owadów”. Otrzymujemy więc tekst pozbawiony sensu globalnego, opowieść całkowicie wyzuta z teleologii, zbiór (albo „zestaw”) obserwacji niewłączonych w żadną finalistyczną strukturę. W tym labiryncie nie ma nici Ariadny. Do tego skarbcza nie pasuje żaden klucz (w jednym z epizodów pojawia się zresztą wątek zgubionego kluczyka – do sekretarzyka, w którym schowane są listy obłąkanego Nika; nigdy się nie dowiemy, co zostało powiedziane w języku szaleństwa).

Przygoda wewnętrzna bohaterów wyraża się więc w języku zmysłowego konkrety – cała reszta wymyka się, osuwa w niewyraźność.

Między westchnieniem a śmiechem
zbiegło się wszystko
czego nie potrafiła powiedzieć
ani nawet pomyśleć jasno
nieodwracalność czasu
tożsamość ludzi i rzeczy
niezmiennność praw fizycznych
ubóstwo pięciu zmysłów
chroniczny brak cudów
i tyle innych rzeczy nie do zniesienia

Życie bohaterów, wydobyte z ram narracyjnych, które nadawałyby mu sens, przypomina niemy film, pozbawiony wyjaśniających napisów. Nawet główni aktorzy, odgrywając przypisane im role, nie wiedzą, jaki jest sens wykonywanych gestów, jakie miejsce przypada im w scenariuszu:

stałam przy barze w nocnym lokalu
miałam przed sobą płaski kieliszek
śmiałam się głośno
nagle zamilkłam
nie wiem dlaczego
Nikt mi nie wyjaśnił co to ma znaczyć
Można to zrozumieć tak albo inaczej
To było wielkie zbliżenie
Trwało nie dłużej niż mrugnięcie oka

Konsekwentnie ogrywany efekt *qui pro quo* przyczynia się do rozmycia tożsamości bohaterów (niekiedy nie ma pewności, do kogo odnoszą się kolejne strofy), problematyzuje ją na różne sposoby (czego znakiem jest chaos związany z imionami własnymi, inicjałami i pseudonimami). W labiryntowej przestrzeni miasta/ poematu łatwo zgubić drogę („pomylił drogę i wyszli z lasu gdzie indziej”) i zbłądzić na manowce, przepoczwarzyć się w kogoś innego (powraca motyw przebierania się i karnawałowej maskarady), zatracić się w grze odbić. Powikłana fabuła wspiera w ten sposób kluczową pracę maszyny tekstowej, która obliczona została na zainscenizowanie rozpadu tradycyjnej, substancjalnej podmiotowości.

Zasada znikania

Ryszard Nycz skorzystał z pojęcia tropu, by zaakcentować nieuchronną nietożsamość „ja” wypowiedzeniowego z „ja” wypowiadającym oraz rozróżnić między znakiem a sensem¹⁹. W jego rekonstrukcji

¹⁹ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 98–104.

dziejów podmiotowości w literaturze XX wieku najważniejszym wydarzeniem jest dezintegracja substancjalnie pojętego podmiotu. Przyczyniła się do zarzucenia wariantu realistycznego, w którym empiryczne „ja” wyposażone było w charakter, czyli zespół scentralizowanych i zhierarchizowanych własności. Świadomość rozpadu, poczucie utraty tożsamości przez jednostkę wyrażały się w kreacji podmiotu „symbolicznego”, rozszczepionego na fragmentaryczne „ja” powierzchniowe oraz niezwerbalizowane „ja” głębokie, jednoczące rozproszone manifestacje podmiotowości z niezmienną esencją. W wariacie alegorycznym natomiast podmiot, odarty z wszelkich esencjalnych własności, staje się punktem przecięcia anonimowych sił. Poeci awangardowi kreują tego rodzaju podmiotowość na zasadzie bricolage’u, wchodząc w dialog z empirycznym materiałem (rzeczami, okruchami wspomnień i obrazów, kliszami wyobraźni i masowej kultury oraz całym rumowiskiem tradycji), montując całości niespójne i niejednorodne, bo wiążące rozbieżne (a czasem niewspółmierne) konkrety obrazowe w nieokreślone ewokacje „innego” wymiaru znaczenia.

Jakiego rodzaju tropy „ja” odnajdziemy w *Labiryncie*? Zacytujmy końcowy fragment poematu:

Długi korytarz bez światła drzwi otwierają się obok
Ktoś kto zastrzelił się w kamiennej bramie
Obnażona dziewczyna w pudle starego pokoju
wędrownica Sylwii po mieście
powrót Nikodema
ulica parterowych okien codzienna droga RS
obrazy w rozsypce
luźne odcinki czasu nie do scalenia
ruch wahadłowy gasnącej pamięci
przeszłość niczyja

Błądzeniu po labiryncie przeszłości/ tekstu nie ma końca. W pewnym sensie wracamy do punktu wyjścia; „ruch wahadłowy gasnącej pamięci” to przecież ten sam „ruch bez wątku”, który pojawił się w początkowych partiach poematu, a „obrazy w rozsypce” to rozwinięcie frazy „nikt choćby zechciał nic powiąże w całość/ tego co jest ani tego co było”. Trawestacja tego wątku operuje już tylko równoważnikami zdań, zestawieniem haseł. Rozpadowi podlegają więc biografie bohaterów, ich tożsamości, fabuła, struktura

tekstu, a na koniec rozsypuje się nawet fundująca całość refleksja. Postępująca entropia, której nie da się zahamować – i której nie przeciwstawia się wcale żadna pozytywna symbolika wynikająca z tytułu.

Wyobrażenie labiryntu – dywagował Wazyk – daje doskonały przykład wielorakiej interpretacji. Dla mnie jest to mnogość zdarzeń nie do uporządkowania; dla manierystów labirynt jest multiplikacją: lustro naprzeciw lustra. Albo też wchodzi się do pustego pokoju, który ma tylko jedne drzwi; trzeba wyjść na ten sam widok, pod ten sam horyzont. Labirynt manierystów jest multiplikacją pustego pokoju²⁰.

„Mnogość zdarzeń” wymykająca się próbom uporządkowania – niewykluczone, że to właśnie miała oznaczać figura labiryntu. Ale niezależnie od domniemanej intencji, tekst poematu wytwarza inne, nader paradoksalne efekty. Można powiedzieć – jak sugerowałem już wyżej – że jest on wymyślną konstrukcją, która ma zakryć „strach przed nicością” i traumatyczne doświadczenie kontaktu z „przedsłownym bełkotem”. Swoją aleatoryką narusza jednak powiązania między pamięcią, strukturami narracyjnymi a świadomością podmiotową. Podmiot z premedytacją wyzbywa się narracyjnej władzy nad przeszłością i dokonuje dekompozycji linearnego czasu, tym samym jednak dekomponuje sam siebie, fundując sobie coś w rodzaju zespołu Korsakowa (gdzie zaburzenia pamięci skutkują zatarciem tożsamości podmiotowej, a jedynym ratunkiem wydaje się „bezustanna kreacja opowiadań przez pozostawioną samą sobie *fabulating faculty*”²¹).

Rzecz można też ująć inaczej: topos labiryntu miał obsługiwać koncepcję podmiotowości w jej wariacie symbolistycznym, niemniej praca tekstu nie generuje żadnego wizerunku głębokiego „ja”, ukrytego pod ulotnymi, pokawałkowanymi manifestacjami. W ten sposób *Labirynt* staje się maszyną myślową unicestwiającą uprzednie wobec wypowiedzi, niezwerbalizowane *ego*. Kalejdoskop oderwanych scen i impresji wymazuje mocną podmiotowość, pozostawiając miejsce jedynie dla jej alegorycznej namiastki. Utwór inscenizuje tego rodzaju multiplikację obrazów, jaką poeta odnajdywał

²⁰ A. Wazyk, *Groza i cudowność*, dz. cyt., s. 287.

²¹ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 177–186.

u Nerval: *mise en abyme*, gra odbić, w której lustra podają sobie w nieskończoność obraz pustego pokoju. Oto „centralny” paradoks tej poetyckiej konstrukcji: jej fantomatyczny ośrodek stanowi podmiot, którego sposobem bycia jest znikanie.

CZUJNOŚĆ, CZUŁOŚĆ. JULIAN KORNHAUSER I ZWROT KU *AISTHESIS*

Wiersz zatytułowany *Bądź czujny* pochodzi ze *Zjadaczy kartofli* (wydanych w 1978 roku), tomu uznawanego za przełomowy w dorobku Juliana Kornhausera. Powiada się zwykle, że we wczesnych zbiorach – *Nastanie święto i dla leniuchów* (1972), *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* (1973), *Zabójstwo* (1973) – objawił się poeta sięgający po nowofalową estetykę i przemawiający w imieniu pokoleniowego „my”, potem zaś – właśnie od *Zjadaczy kartofli* i *Stanu wyjątkowego* (1978) poczynawszy – jego miejsce zajął liryk ostentacyjnie prywatny, przemawiający ścisłym głosem. Przyjdzie mi odwołać się do tych historycznoliterackich uporządkowań, przywołam też ówczesne spory (o powinności poezji, o modele zaangażowania, o relacje między publicznym i prywatnym). Naprawdę jednak interesuje mnie coś zupełnie innego – nie tyle ów rozpoznany przez krytykę „przełom” w twórczości poety, co zainscenizowane w materii tekstowej „przełamywanie się” różnych reżimów słowa, przechodzenie do nowego modelu znaczenia i zmysłowości.

Na początek przypomnijmy ten frapujący wiersz:

Jem pierwsze truskawki w tym roku
Na stole leżą nożyczki
W telewizji program o wydajności pracy
Biała nie rozwija się z motka
Igła wbita w jego miękką sierść jest jak włócznia
(Bądź czujny)
Polska będzie na skraju niżu
Gołębie gruchają

Jestem daleko w którym jestem miejscu
Jestem daleko tak daleko że nie widzę już siebie
(Bądź czujny)
Dzwonek uśmiecha się nad drzwiami
Ach jaki świeży zapach
Suszarka do włosów wypija sok z koca
Za oknem rozmowa dwóch mężczyzn
Gdybym znalazł właściwą drogę
Gdybym mógł mówić
(Bądź czujny)
Jestem czujny jestem czujny
Posypuję truskawki cukrem
Światło odbija się od ściany¹

Bądź czujny

Tytuł należy do tych „wiele mówiących”, co znaczy, że budzi mocne i jednoznaczne skojarzenie. Co istotne, powraca w tekście trzy razy, w postaci nawiasowych wtrąceń, które dokonują wewnętrznego podziału tekstu na cztery nierówne części (odpowiednio po pięć, cztery, sześć i trzy wersy). Za sprawą tych nawrotów wywołane tytułem skojarzenie podlega rozmaitym, niekiedy zaskakującym aktualizacjom.

Pierwsza asocjacja prowadzi w stronę propagandy czasów stalinowskich, nakazującej daleko posuniętą ostrożność wobec podejrzenie wyglądających czy zachowujących się osobników oraz gotowość ich zadenuncjowania. „Bądź czujny wobec wroga narodu!” głosił slogan na słynnym plakacie Tadeusza Trepkowskiego z 1953 roku: wybity czerwoną czcionką napis, a za nim wyłaniająca się z ciemnego tła twarz, a właściwie oko i ucho wzorowego obywatela (w berecie „z antenką”, który miał wskazywać na jego proletariackie pochodzenie). Była to typowa kampania społecznej nieufności, prowadzona w złej wierze, zgodnie z prastarą zasadą *divide et impera* (jak wiadomo, kategoria „wroga ludu” była nadzwyczaj pojemna i otwarta na redefinicje). Oczywiście wiersz Kornhausera trudno uznać za rozrachunek z „okresem błędów i wypaczeń”.

¹ J. Kornhauser, *Zjadacze kartofli*, Kraków 1978, s. 48.

Jego historycznym kontekstem jest raczej „epoka zastoju” ostatniej fazy rządów Leonida Breżniewa, czasy Gierkowskiej propagandy sukcesu, formującego się podziemia niepodległościowego i narastających konfliktów społecznych. O tym jednak możemy wnioskować jedynie z daty publikacji wiersza; poeta unika bezpośrednich odniesień do bieżącej polityki, w centrum jego namysłu sytuuje się raczej semantyczna zapaść.

„Bądź czujny” – ten slogan, powracający w dziesiątkach przekazów (prasa, plakaty, Kroniki Filmowe), stanowi niejako kwintesencję polskiej nowomowy, a przynajmniej tej jej odmiany, która wykształciła się w Polsce czasów Bieruta. Cechy tego socjolektu opisano wielekroć w wyczerpujący sposób; najważniejsze z nich to hiperboliczność i eufemistyczność, rytualność i operowanie immanentną aksjologią, zmilitaryzowana leksyka i figura wroga. Odpowiednio sprofilowany przekaz stawał się narzędziem pouczenia, zachęcania i straszenia czy też – szerzej rzecz ujmując – społecznego nadzoru i kary, dyscyplinowania jednostek w Foucaultowskim sensie tego terminu. Trzeba jednak dodać, że rodzima odmiana *newspeak* nie zanikła w 1956 roku, lecz ewoluowała, przystosowując się do zmiennych dyrektyw politycznych. Wystarczy przypomnieć sposób, w jaki w marcu 1968 roku propaganda reaktywowała figurę wroga; oczywiście nie był nim już imperialista, dywersant czy bumelant, lecz syjonista, literat-politykier i studencki „rozrabiacz”², niemniej mechanizm oskarżania i piętnowania pozostawał ten sam. Wciąż zatem działała dyskursywna maszyna, która generowała różne odmiany kłamliwego języka.

Język ten – przypomnijmy metaforę Françoise Thom – pozostał „drewnianym językiem”. Cechował go skrajny manicheizm, czyli przekonanie, że świat dzieli się dwa przeciwstawne obozy. W efekcie „żadne słowo drewnianego języka nie było niewinne, wszystkie uległy wstępnej interpretacji. Niektóre terminy stosowało się do złego świata, który ma szczeznąć, inne były przywilejem sił przyszłości. Każde pojęcie należało do jednego z dwóch obozów”³. To właśnie tego rodzaju mowa dwuwartościowa, zbudowana z aksjologicznych prefabrykatów, stała się w poezji lat 60. przedmiotem ataku bądź krytycznej rozbiórki.

² A.B. Jarosz, *Marzec w prasie*, w: 1968. *Trzydzieści lat później*, t. 1: *Referaty*, red. M. Kula, P. Osęka, M. Zaremba, Warszawa 1998.

³ F. Thom, *Drewniany język*, przeł. I. Bielicka, Warszawa 1990, s. 17.

Jem pierwsze truskawki w tym roku

To pierwsza poetycka niespodzianka: podczas gdy tytuł odnosi się do spraw wielkich i epokowych, pierwszy wers skupia się na tym, co kameralne i momentalne. Ta prywatna ma w sobie coś z ostentacji, a może nawet prowokacji. Wytrąca z czytelniczej rutyny. Skłania, by zachować czujność.

Na stole leżą nożyczki/ W telewizji program o wydajności pracy

W tym zestawieniu dostrzegam syntetyczny obraz nowomowy. Po pierwsze, operuje ona modalnością zakazu – w tym kontekście nożyczki to czytelna aluzja do cenzury (a fakt, że leżą na biurku, bezużyteczne, może dowodzić skuteczności wewnętrznej autocenzury). Po drugie, stanowi system nakazów – program telewizyjny wzywający do produktywności nie tylko wychwala pracę, ale formuje uległy podmiot. Jak pisał Michał Głowiński w notatce o słowie „praca”:

Praca i ojczyzna, tylko pracując jej służysz. Nie buntuj się, pracuj! Pracuj, bądź posłuszny! Są to w istocie główne elementy dydaktyki społecznej. I tu także ujawniają się czynniki magiczne. Nie chodzi tylko o zachętę do pracy, o poganianie do niej. Mówienie o pracy tworzy pracę. (...) U założeń tego rodzaju retoryki leży coś więcej niż perswazyjność, jej podstawą jest wiara, że słowa sprawiają cuda, że tworzą rzeczy⁴.

Czysta negatywność (skręcanie, wymazywanie, eliminowanie) i pozytywność (produktywność, moc tworzenia rzeczywistości, kształtowania podmiotów) łączą się w pogardzie dla rzeczywistości, postrzeganej jako masa plastyczna podatna na dowolne zabiegi modelujące.

⁴ M. Głowiński, *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981*, Warszawa 1993, s. 83.

„Słowa nie tyle odnoszą się do rzeczywistości, nie tyle ją opisują, co ją tworzą” – pisał autor *Nowomowy po polsku*⁵. Naturalnym odruchem poetów, którzy „w świetle podpalonych gazet” dostrzegli tę językową uludę, było dążenie do jej zniszczenia. Stąd postulat, wyrażony najdobitniej przez Stanisława Barańczaka, by poezja stała się

nieufnością, krytycyzmem, demaskacją, które przyczynią się do wymazania z powierzchni Ziemi kłamstwa, demagogii oraz przemocy i oczyszczą drogę prawdzie⁶.

Stąd cały zespół chwytów służących obnażeniu pustostłowi bądź zdemaskowaniu fałszu – zestaw utożsamiany na ogół z tak zwaną nowofalową poetyką.

W *Bądź czujny* nie odnajdziemy tego typu praktyk. Kornhauser zdaje się sugerować, że ta praca została już wykonana – przez niego, a także przez jego rówieśników. Dlatego ogranicza się do umownych znaków, operuje znanymi rekwizytami i obiegowymi hasłami. Inna sprawa, że w pewnej mierze zawsze tak było. Być może operujemy schematem, który utożsamia Nową Falę z frakcją lingwistyczną (Barańczak, Krynicki), a marginalizuje frakcję realistyczną (Kornhauser, Zagajewski). Tymczasem najciekawsze wydaje się ich współlistnienie i przenikanie (co mogłoby być tematem osobnych rozważań).

Albo jeszcze inaczej, żeby uniknąć szufladkowania: w poezji Kornhausera i jego rówieśników rozpoznaję współlistnienie dwóch impulsów, nie zawsze łatwych do pogodzenia. Otóż życie w świecie zbudowanym z zawłaszczonych słów (i równocześnie ograbionym ze słów niebezpiecznych) wywoływało wśród poetów dwojakiego rodzaju reakcję: agresję i tęsknotę. Z jednej strony pojawiała się demaskatorska pasja, a z drugiej – głód rzeczywistości. Ta pierwsza skłaniała do sięgnięcia po parodię jako zrytualizowaną przemoc semiotyczną, ta druga poszukiwała nowej formuły realizmu, by przedrzeć się do „świata nieprzedstawionego”. Kornhauserem powodowała, wydawałoby się, głównie tęsknotą za nagą rzeczywistością, ale fenomenalny słuch czynił go czułym na wszelkie językowe fałsze.

⁵ Tenże, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, s. 13–14.

⁶ S. Barańczak, *Kilka przypuszczeń na temat współczesnej poezji*, w: tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice*, Kraków 2009, s. 393–394.

*Biała nić rozwija się z motka/
Igła wbita w jego miękką sierść
jest jak włócznia*

Aluzja i dosłowność. W napięciu między nimi rozgrywa się spór o poezję. Z jednej strony narzuca się alegoreza: kłębek, z którego wysnuwa się pojedyncza nić, może być figurą poszukiwania sensu (Ariadna!)... albo nagromadzenia sprzeczności (wszak mówimy o „kłębie sprzeczności”), niejasności (spraw „zawikłanych”, „zamotanych”), z którymi należy sobie poradzić („rozwiązać, rozsypać”). Na dodatek ta igła przyrównana do włóczni, wbita w sierść potwora (Minotaura?) sugeruje konieczność przezwyciężenia tej sytuacji. Ale z drugiej strony, nie licząc samotnego porównania, to bardzo prosty opis najzwyklejszego przedmiotu, który trwa w polu percepcji, konkretny i absolutnie pojedynczy, niczym czerwone taczki z wiersza Williama Carlosa Williamsa (do którego Kornhauser odsyła nas wprost w tytułowym wierszu z cyklu *Osiem linijek*⁷).

Dwa wersy rozpięte między abstrakcją a konkretem, niczym most albo kładka. W którą stronę podążymy?

(Bądź czujny)

Ponowione wezwanie, w którym dochodzi do odwrócenia propagandowego przekazu: należy być czujnym wobec tych, którzy dyscyplinują i wobec całej wprawionej w ruch dyscyplinarnej maszyny. Gdyby arbitralnym gestem w miejsce „czujności” podstawić „nieufność”, otrzymalibyśmy kwintesencję nowofalowego programu, w którym poszukiwania „nowego dekalogu” zawsze poprzedza gest krytyczny. A zatem chodziłoby o „samoobronę przed językową agresją mass mediów” (Janusz Sławiński⁸), „odwet na niszczącym języku, spontaniczną obronę ludzi uderzanych słowami, wykluczanych”

⁷ J. Kornhauser, *Zjadacze kartofli*, dz. cyt., s. 28.

⁸ J. Sławiński, *Rzut oka na poezję polską w latach 1945–1980*, w: tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 333.

(Lidia Burska⁹) itd. Ale właściwie i ta substytucja jest niekonieczna. Według słownikowej definicji „czujny” oznacza: „zwracający na wszystko baczną uwagę, czuwający, wyczulony”¹⁰. Taki właśnie bywa podmiot wczesnej poezji Nowej Fali: tropi znaki systemowej opresji, wprawiając się w stan wzniosłej paranoi, a także poszukuje śladów tej opresji w samej mowie.

*Polska będzie na skraju niżu/
Gołębie gruchają*

Kornhauser, mam wrażenie, dystansuje się do koncepcji poezji jako nieufności czy (tak pojętej) czujności. Pierwszy z tych wersów przypomina urywek z prognozy pogody, nie wiadomo jednak, jak rozumieć jego obecność w tym miejscu. Czy to element aluzyjnej gry („skraj niżu” może oznaczać zbliżającą się depresję, bessę, recesję), czy kolażowy „cytat z rzeczywistości”? Przypomnę, że podobny meteorologiczny koncept posłużył Barańczakowi za ośnowę wiersza *N.N. przekręca gałkę radia*:

Pogoda wciąż bez większych zmian, niebo bezchmurne,
powietrze świeże i zdrowe, wiatry słabe z kierunków
zmiennych. W sprzyjającym klimacie,
w twórczej atmosferze wzajemnego zaufania
odniesiemy dziś z pewnością niejeden sukces. Nad krajem
rozciąga się zatoka zwiększonego ciśnienia,
ilość atmosfer na głowę jednego mieszkańca
przekracza zaplanowaną normę. To osiągnięcie
sprawi, że będą państwo czuć się świeżo i pogodnie,
dziarsko i zdrowo, że państwo też będzie świeże, pogodne, dziarskie
i zdrowe, pełną piersią
wdychające twórczy klimat oraz atmosferę¹¹.

⁹ L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 214.

¹⁰ *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1995, s. 324.

¹¹ S. Barańczak, *NN przekręca gałkę radia*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 127.

Gra homonimów (atmosfera, klimat, państwo, pogodny itd.) została zaprzężona do krytycznej pracy: demaskowania propagandy sukcesu zaszyfrowanej w niewinnym z pozoru przekazie medialnym. Kornhauser manifestuje swobodny dystans wobec tej demaskatorskiej praktyki; „Polska będzie na skraju niżu” – notuje, a w kolejnym wersie dodaje: „Gołębie gruchają”. Czytelnik, który chciałby zaprząć te gołębie do konstruktywnej krytyki politycznej, znajdzie się niechybnie na skraju śmieszności.

*Jestem daleko w którym jestem miejscu/
Jestem daleko tak daleko że nie widzę już siebie*

O Kornhauserze powiada się, że był pierwszym spośród poetów nowofalowych, który wyłamał się z „pokoleniowej jedności”¹². Po publikacji *Zjadaczy kartofli* pisano, że poeta „przydeptał gardło swej pieśni”, że zachorował na „obsesję wolności – własnej”, wolności od przeszłości, pamięci, etykietek i programów¹³. Barańczak narzekał, że liryczne „my” przekształciło się w „ja”, że „przestrzeń społeczna zacieśniła się do przestrzeni prywatnej”, a poeta „demonstracyjnie udziela miejsca doświadczeniu najbardziej prywatnemu, osobistemu, nieistotnemu z perspektywy ogólnospołecznej”. Co gorsza, doszło do zaniku „napięcia ekspresji, dramatyzmu, pasji”, których miejsce zajęły statyczność i pasywizm; krótko mówiąc – „sztuczny ład serca zastąpił etyczne niepokoje”¹⁴. Symptomatyczna jest ta lista zarzutów, z której wysnuć można pozytywny program (kolektywistycznej, zaangażowanej i ekspresyjnej) poezji. To bodaj ostatni moment, w którym Barańczak przemawia jako programator, gromiący niedawnych towarzyszy walk za odstępstwa od doktryny. Niebawem, w *Atlantydzie* (1986), objawi się jako poeta skupiony na egzystencjalnym detalu... Co Kornhauser odnotuje z nieskrywaną satysfakcją:

¹² J. Kozaczewski, *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2004, s. 31–33.

¹³ T. Nyczek, *Ucieczka od wolności*, w: tegoż, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985, s. 64–68.

¹⁴ S. Barańczak, *Sztuczny spokój*, w: tegoż, *Etyka i poetyka*, dz. cyt., s. 314.

Barańczak popadł w artystyczną prywatność (...) za którą tak ganił jeszcze niedawno w *Etyce i poetyce* innych poetów, bo mogła przesłaniać ważne problemy i być oznaką milczącej zgody na zło¹⁵.

Jeśli wierzyć późniejszym deklaracjom poety, już końcem lat 70. odczuwał on „przesyt doraźnością i łatwym negatywizmem”, znużenie „manieryzmem i zgubną retoryką”¹⁶. W tym czasie publikuje tekst pt. *Niezależność czy odpowiedzialność*, w którym dowodzi, że tytułowe pojęcia nie są przeciwieństwami. *Niezależność*

wierzy w misję jednostkową, skromną i nieuprzywilejowaną, jednak autentycznie żywą. Żywą, gdyż stale poszukującą i nieapodyktyczną¹⁷.

Artysta niezależny przekracza samego siebie i odrzuca to, co przychodzi z zewnątrz. Tutaj, w wierszu *Bądź czujny*, zaaranżowana została sytuacja wybijania się na niepodległość, odzyskiwania suwerenności i redefiniowania pisarskiej odpowiedzialności. To skrócona inscenizacja buntu: najpierw przeciw systemowemu kłamstwu w imię prawdy społecznej, a potem przeciw dyktatowi zbiorowości – w imię prawdy jednostkowej¹⁸. Na razie jednak dominuje wahanie, poczucie zagubienia, a także (*Nie widzę już siebie*) utraty kontaktu z sobą samym.

(*Bądź czujny*)

„Czujny” oznacza też: „baczny, uważny, nie tracący kontaktu z otaczającą rzeczywistością”.

¹⁵ J. Kornhauser, *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995, s. 112.

¹⁶ Tenże, *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Kraków 1999, s. 10–11.

¹⁷ Tenże, *Niezależność czy odpowiedzialność*, cyt. za: T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985, s. 67.

¹⁸ Por. klasyczne już ujęcie tematu: B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 86 i n.

*Dzwonek uśmiecha się nad drzwiami/ Ach jaki
świeży zapach/ Suszarka do włosów wypija sok
z koca/ Za oknem rozmowa dwóch mężczyzn*

Wiersz otwiera się na pełną aleatoryczność doznań (bliżej nieokreślony zapach, obrazy przedmiotów znajdujących się w zasięgu wzroku, zasłyszana rozmowa) i skojarzeń (antropomorfizacja i ożywienie jako pierwsze odruchy wyobraźni). Widzę w tym geście element poetyckiej strategii: to utrzymanie zdobytego terenu. Tu nie ma już mowy o żadnej alegorii. Wezwanie (do afirmacji bądź krytyki) zanika, a jego miejsce zajmuje wyzwanie płynące ze strony rzeczywistości oraz języka.

To pomieszczenie materii zmysłowej sygnalizuje zwrot ku *aisthesis*. Immanuel Kant rozdzielił precyzyjnie rozum teoretyczny, który operuje apriorycznymi kategoriami i porządkuje dane zmysłowe, od rozumu praktycznego, który posługuje się idami regulatywnymi, ustala prawo moralne i kieruje postępowaniem jednostki, a pomiędzy nimi umieścił władzę sądenia. Ale fundator estetyki, Alexander Gottlieb Baumgarten, nie rozróżniał percepcji, przedstawienia i myśli. Jego *Aesthetica* otwiera paragraf przynoszący taką oto definicję nowej dyscypliny:

*Aesthetica (theoria liberalium artium, est gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae*¹⁹.

Składowe tej definicji (teoria sztuk wyzwolonych, niższa teoria poznania, sztuka pięknego myślenia oraz analogiczna do myślenia sztuka nierozumowego pojmowania rzeczywistości) wydają się bardzo heterogeniczne. Aktywizują wszystkie znaczenia starogreckiego *αἴσθησις*, które określa doznanie, wrażenie zmysłowe, wiedzę i pojmowanie. Baumgarten umieszcza więc na tym samym poziomie odbieranie i selekcję bodźców, ich hierarchizowanie i określanie sensów. *Sensible* posiada status inteligibilnego, „pole niejasnych przedstawień” okazuje się domeną innego poznania. Do tej przedkantowskiej estetyki nawiązywała fenomenologia percepcji, która – jak w pismach Mikela Dufrenne’a – akcentowała rolę *sensible*

¹⁹ A.G. Baumgarten, *Aesthetica*, § 1, cyt. za: A. Bandura, *Αἴσθησις. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013, s. 53.

w „rozjaśnianiu doświadczenia źródłowego”, rehabilitacji pierwotnej „nieoswojonej percepcji”, doprowadzaniu świadomości do „pierwotnego Bytu” (*l'Être brut*)²⁰. U Kornhausera podobnie; zmysłowe doświadczenie uwalnia się z hierarchicznej relacji podległości (kategoriom intelektu), zawiesza unormowane tryby doświadczenia, myślenia i mówienia (pisania).

*Gdybym znalazł właściwą drogę/
Gdybym mógł mówić*

Między rzeczywistością i językiem nie ma jednak prostej adekwacji. Żadna konieczna więź nie spaja słów i rzeczy. Na wyzwanie świata i mowy odpowiedzieć można tylko w jeden sposób: powtarzając samemu sobie, z dala od presji zbiorowości, słowa zawarte w tytule, tak by nabrały zupełnie odmiennego znaczenia. A zatem:

(Bądź czujny)

Nie jest to już (podsyte groźbą) ostrzeżenie totalitarnej władzy. Nie jest to także (obarczone moralnym szantażem) wołanie dysydenckiej wspólnoty. To nawet nie jest (pełne pryncypialnej wyższości) przykazanie realisty. To rodzaj łagodnego samonapomnienia, by utrzymać dystans wobec rozmaitych (przeciwstawnych) tendencji instrumentalizujących poezję, wobec formuł polityczności, które widzą w poezji Nowy Dekalog albo mowę prawdy, wreszcie – wobec wzniosłej tromtadracji, nakazującej wznieść „świętą mowę” poezji ponad „bełkot z trybuny” i „czarną pianę gazet”. Ale, co najważniejsze, w tym napominaniu siebie słowo „czujność” przesuwają się w rejestrze znaczeniowym i zaczyna oznaczać wrażliwość, zgodnie z etymologią, która wiedzie nas w stronę „czucia” (podobnie jak spokrewnia „wrażliwość” z „wrażeniem”). Chodzi o uwolnienie doznań

²⁰ Tamże, s. 127–133.

spod władzy narzuconych reżimów zmysłowości: sensualny detal pojawia się w przestrzeni oczyszczonej z przedustawnych sensów, estetyczne odrzuca zwierzchność etycznego.

Jestem czujny jestem czujny

Odnotowaliśmy zatem moment przełomowy w twórczości Kornhausera, w którym rozpoczynają się poetyckie poszukiwania prowadzące w wielu różnych kierunkach: podsłuchiwanie języków ulicy i zapisywanie monologów „zjadaczy kartofli”²¹, reaktywowanie dziecięcej wrażliwości, nowej poezji rzeczy i „heraklitejskiej piosenki o przemijaniu”, poetyckiej epifanii. Omawiany wiersz przynosi świadectwo (inscenizowanego) przełomu, przełamują się w nim – jak sugerowałem na wstępie – różne modele poezji: jako nieufności, jako zapisu, jako otwarcia na zmysłowe. „Jestem czujny jestem czujny” – czy to gorliwe wyznanie neofity? Autoperswazja? Ja w tej frazie słyszę przede wszystkim zdziwienie. Słowami, które niespodziewanie zmieniają swoje znaczenie. Samą deklaracją, która brzmi jak kapitulacja przed presją zbiorowości, a naprawdę jest triumfem tego, co najbardziej własne.

Posypuję truskawki cukrem/ Światło odbija się od ściany

Zakończenie wiersza jest afirmatywne – to wielkie „Tak” powiedziane postrzegalnemu światu. Słyszę tutaj poetę, który nie chce temu światu wymierzać sprawiedliwości. Nie chce demistyfikować ukrytych mechanizmów. Nie chce go ani wierne opisywać, ani

²¹ Zob. P. Sommer, *Nie okrzykane zwycięstwo zjadaczy kartofli* oraz K. Biedrzycki, *Do rzeczy, do czasu, w: Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Opole 2011; A. Gleń, „Marzenie, które czyni poetą”... *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, Kraków 2013.

zmieniać. W jego głosie pobrzmiwa triumf i radosne otwarcie na niewiadomą. Nie tylko go słyszę, ale nawet widzę – jako człowieka zanurzonego w ogromnej różnorodności rzeczy. Truskawki i cukier, światło na ścianie. Gra barw, teatr cieni. Czujność, czułość. Doznania poszukujące słów i wiersz, będący zapisem tych poszukiwań.

Ale niezwykle istotne jest jeszcze coś innego. Otóż to, co „najbardziej własne”, łączy nas też z innymi. W *Bądź czujny* nie wybrzmiewa ostatecznie pochwała eskapizmu – to propozycja nowego otwarcia estetycznego, a nawet politycznego. Domena zmysłowego jest przestrzenią ustanawiania, negocjowania i podważania apriorycznych form poznawczych i jako taka staje się miejscem spotkania estetyki i polityki.

Estetyka – pisał o tym Jacques Rancière – jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidzialne, języka i szumu, który definiuje jednocześnie miejsce i cel polityki jako formy doświadczenia. Polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem²².

Podobnie czytam słowa Kornhausera zapisane na marginesie rozważań o poezji Bohdana Zadury:

Wiersz nie ma zmieniać czy odrzucać, ale dopełniać – o te wartości, które znikają nie dlatego, że wychodzą z użycia, ale dlatego, że nie potrafią się zmieścić w ustalonym porządku²³.

Pseudografie poezji i filozofii przeciwstawiają się ortografii „ustalonego porządku”, uzupełniając go o to, co pomijane, spychane w niewidzenie i niemyślenie (a więc niewidzialne, niesłyszalne, niewyraźne, niepojmowalne). Maszynaria wiersza wypracowuje dostęp do *aisthesis*, która stanowi najbardziej rudymenarną płaszczyznę równości. Gra doznań, na której spotykamy się wszyscy, niezależnie od naszej pozycji społecznej czy uposażenia kulturowego, niweczy grę różnic wprowadzianą w ruch przez maszynę władzy.

²² J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Kraków 2007, s. 70.

²³ J. Kornhauser, *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984, s. 185.

SUMA PRZEKROCZEŃ. TRANSGRESJE DARIUSZA BITNERA

Bohater ostatniego epizodu *Coraz więcej* Dariusza Bitnera – neurotyczny pisarz, przeżywający kryzys twórczy – popada podczas pracy nad kolejnym tekstem w dziwne odrętwienie – traci umiejętność pisanania i rozumienia tekstów:

Siedział nad otwartymi czasopismami zastanawiając się, jak to możliwe, że ten szereg znaków, ułożonych poziomo kółek, kresek zawijasów – ma wyrażać jakąś treść. Ma być nośnikiem jakiegoś wyższego sensu... wyższego od sensu poziomo ułożonych kółek, kresek, zawijasów, pętelek i innych, trudnych do określenia znaczków¹.

Doświadczenie to wydaje się początkowo łatwe do rozpoznania. Przywodzi na myśl duchową przygodę bohaterów nowoczesnej literatury – niezliczonego zastępu obcych pokroju Roquentina, bohatera *Mdłości* Sartre’a. Ale protagonista *Coraz więcej* tylko z pozoru przynależy do ich grona. Nie został wyekspediowany w odarty ze znaczeń świat *jako taki*, nie dane mu jest to mistyczne w istocie doświadczenie, kiedy pozory rozwiewają się, ukazując czystą bezpojęciową naoczność. Na chwilę traci władzę nad językiem, ale potem zaczyna funkcjonować niczym medium – do głowy przychodzą mu słowa i całe frazy, które musi zapisać:

¹ D. Bitner, *Trzy razy*, Warszawa 1995, s. 202–203, dalej jako T. Do pozostałych dzieł Bitnera odsyłają następujące skróty: Ch – *Chcę żądać rozkazuję*, Szczecin 1995, Hm – *Hm... Chcę, żądam, rozkazuję II*, Szczecin 1999; P – *Piszę*, Warszawa 2003, R – *Rak*, Szczecin 1998.

Siedział tak przy maszynie do pisania, wiedział, że musi nacisnąć klawisz z literą „l”, jeżeli chce napisać słowo „ludzie”, a potem z literą „u”, bo chciał napisać to słowo, musiał je napisać, żeby potem napisać następne i następne, żeby ostatecznie napisać całe obrzydliwe zdanie, które brzmiało tak: „Ludzie żyją nie tylko w świecie obiektywnym, nie tylko w świecie zwykłej działalności społecznej, ale zdani są na łaskę języka, który stał się środkiem wyrażania ich społeczności” (T, s. 203).

Zdanie to jest „obrzydliwe”, gdyż obnaża ludzką zależność od systemów symbolicznych; język nie stanowi neutralnego pośrednika, który wyrażałby niezależną i uprzednią względem niego myśl, lecz jest czynnikiem kształtującym myślenie, więcej nawet – jego moc porządkująca ujawnia się już na poziomie percepcji. Z tej refleksji, będącej w istocie dosłownym powtórzeniem hipotezy relatywizmu językowego Benjamin Lee Whorfa², wynikają pewne fabularne konsekwencje. Bohater Bitnera rozmyśla o własnej niemocy, o językowych ograniczeniach, nie może zapisać ani słowa, rankiem jednak znajduje wystukane na kartce to, o czym myślał:

Widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak, a nie inaczej, ponieważ nawyki językowe naszej społeczności predestynują nas do określonych wyborów interpretacyjnych (T, s. 204–205).

Ta metajęzykowa rewelacja manifestuje swoją wtórność – to kolejny (niedokładny) kryptocytat, tym razem z eseju Edwarda Sapira³. Wątek relatywizmu językowego włącza się w wyobrażenie „więzienia języka”:

Rzecz nazwana traci swoją tajemnicę (powiadają – indywidualność, powiadają – niezależny byt; rzeczy nazwane stają się uzależnione, skażone odczuciami i wyobrażeniami, tracą swój charakter, stają się takimi, jakie chce je widzieć nazywający). (...) Linearność języka jest bezsprzecznie jego wadą i ta ułomność sprawia, że język stoi jak mur między człowiekiem a jego doświadczeniem (T, s. 190).

² B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002, s. 177.

³ „Widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak, jak doświadczamy, w dużej mierze dlatego, że zwyczaje językowe naszej społeczności preferują pewne wybory interpretacyjne”, E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978, s. 89.

Co ma w tej sytuacji uczynić pisarz? Wszak – by przypomnieć uwagę, którą Degas usłyszał od Mallarmé'go – literatury nie robi się z idei, robi się ją ze słów (to samo dotyczy oczywiście filozofii, na przykład utopii *dire pur*⁴); pisanie oznaczałoby zatem zgodę na odczarowanie, uogólnienie i uproszczenie (wymazanie tajemnicy, pojedynczości i równoczesności). Bitner podejmuje w tym miejscu kluczowy topos wysokiego modernizmu i powiada tak: pisarz powinien zachować krytyczny dystans względem językowej mediacji, powinien wydobywać świat spod nawarstwiających się na nim skamielin, nie cofając się przed niszczeniem zastanych form wyrazu (winien toczyć „bezustanną wojnę ze słowami”; Hm, s. 85). Równocześnie musi poszukiwać języka, w którym dałoby się odtworzyć to, co przedjęzykowe – o ile mamy do niego dostęp, o ile w ogóle coś takiego istnieje. Poszukiwanie dostępu do rzeczywistości *in crudo* (rzecz po raz kolejny charakterystyczna dla modernizmu krytycznego⁵) skłania do problematyzacji jej istnienia. Zagadnienie *stricte* epistemologiczne przesuwają na grunt namysłu ontologicznego; pytanie: „Jak dotrzeć do rzeczywistości samej w sobie?” przechodzi w wątpliwość: „A nuż istnieje tylko świat omówiony?”. Mocne przeciwstawienie języka i rzeczywistości co rusz zatracają się w namyśle nad znakowym statusem rzeczywistości.

Przyjrzyjmy się, jak eseistyka Bitnera odtwarza te dylematy, a następnie przeanalizujemy działanie zaprojektowanych przez niego literackich maszyn do myślenia, które znacznie ciekawiej problematyzują powyższe zagadnienia.

Nieprzechodniość, nietożsamość

W autobiograficzno-eseistycznym tryptyku (na który składają się tomy: *Chcę żądam rozkazuję*, 1995; *Hm... Chcę żądam rozkazuję II*, 1999; *Mna. Chcę żądam rozkazuję III*, 2000), obsesyjnie powraca wątek „kłamstwa słów”:

⁴ S. Mallarmé, *Crise de vers*, Paris 2003, s. 204. Na temat filozoficznej utopii „czystej wypowiedzi” zob. P. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014, s. 67.

⁵ Zob. J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 535–582.

Każde zapisane słowo stokroć bardziej okłamuje mnie, niż ja mógłbym za jego pomocą okłamać kogoś. Wiem już, że słowo (w każdej występującej postaci) jest zawsze nieszczerze i nieprawdziwe, bo ma impulsywną, bezrefleksyjną, ekspansywną naturę, jest zaborcze i nastawione na zdobywanie (Hm, s. 68).

Cokolwiek mówimy, nasz język wyraża nie to, co jest naprawdę. Nie tylko my kłamiemy, ale i mowa okłamuje nas (Hm, s. 155).

Refleksja ta przywodzi na myśl *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, gdzie Nietzsche dowodzi, iż na kłamstwie zasadza się sam proces, w którym pobudzenie nerwowe przeobraża się w obraz rzeczy, ale dodatkowo język jest ze swej natury kłamliwy, gdyż uogólnia to, co szczególne – „każde pojęcie powstaje przez zrównanie nierównego”⁶. Kłamstwo to ma nieintencjonalną (pozamoralną) naturę, można jednak przyjąć wobec niego różne postawy. Człowiek kierujący się celami poznawczo-naukowymi (twierdzi Nietzsche) uogólnia swoje doznania „w bardziej odbarwione, zimniejsze pojęcia”, aby „zaprząć do nich pojazd swego życia i działania”⁷. Człowiek taki (wtóruje mu Bitner) „czuje i cierpi tak, jak da się to opisać”, „żyje emocjami i wyobrażeniem opisanym wcześniej, zdefiniowanym, wygodnym więc w użyciu, sprawdzonym” (P, s. 30). Artysta natomiast usiłuje zamknąć w słowach swoją podmiotową prawdę – aby to było możliwe, musi zapomnieć o kłamliwości mowy:

Chociaż od dawien dawna wiem, że nie ma słów bezpiecznych, to przecież aby pisać, muszę tę wiedzę najzwyczajniej w świecie ignorować (P, s. 67).

W tym punkcie Bitner formułuje apologię literatury jako domeny wątpienia i nieustannego poszukiwania akuratnego słowa (literatura to „metafizyka niedowiedzenia”; Hm, s. 242) i jako bezustannej transgresji („literatura jest sumą przekroczeń”; Hm, s. 79). Dalej natomiast wykonuje dobrze znaną woltę: schemat konfrontacji pisarza z niemym światem (którego nie da się adekwatnie opisać) ustępuje miejsca schematowi rewelatorskiemu. W jego obrębie nasze doświadczenie ma znakowy charakter i pozwala się uwspólnić pod warunkiem odpowiednio inwencyjnego podejścia do języka i formy, pisanie zaś w sposób nieuchronny

⁶ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: tegoż, *Pisma pozostałe. 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 188.

⁷ Tamże, s. 189–190.

portretuje podmiot i jego świat życia („literatura jest podmiotowa ze swej natury i zawsze będzie mówiła o autorze wszystko”; P, s. 16). Praca w słowie zasadza się już nie tyle na próbach przeskoczenia „muru języka”, który odgradza nas od rzeczywistości, co na dążeniu do samopoznania w złaczonych porządkach zmyślenia i prawdy:

Od kiedy utwierdziłem się w przekonaniu o nierozzerwalności pisania i życia, fikcji i rzeczywistości – piszę, by żyć (P, s. 51).

Zauważmy, że podobna dynamika cechuje spór wokół hipotezy Sapira-Whorfa, którą autor *Coraz bliżej* włączył do swojego tekstu. Aby mówić o „murze języka”, trzeba wyjść od diadycznej koncepcji znaku, wywiedzionej z lingwistyki Ferdinanda de Saussure’a: znaczące (fr. *signifiant*) jest konwencjonalne i arbitralne, a do znaczonego (fr. *signifié*) odsyła na mocy narzuconej konwencji. Teoretyk diady może stwierdzić, że język najpierw wpływa na poznanie, co z kolei ma wpływ na percepcję (Whorf-Sapir) lub, w skrajnym przypadku, że cały system odniesień jest efektem przemocy systemu symbolicznego (Baudrillard). Inaczej w przypadku triadycznego modelu znaku, rozwijanego przez Charlesa Sandersa Peirce’a, który oprócz przedmiotu i reprezentamenu (czyli desygnatu) uwzględnia interpretant – znaczenie znaku i inny znak zarazem. Interpretant zakorzenienia symbol w zewnętrżności; łączy się zarówno z przedmiotem, jak i z uniwersum semiotycznym, w którym proces interpretacji nie ma końca. W tym ujęciu widzieć, słyszeć i czuć oznacza zawsze wnioskować i rozumieć; świat to „hipoteza obdarzona przywilejem prawdy”, a interpretacja obecna jest we wszystkich rzeczach poznawalnych już ze względu na ich poznawalność⁸. W swoich esejach Bitner wykonuje analogiczny ruch – od schematu diadycznego do triadycznego. W *Coraz dalej* kreuje postać artysty, który prezentuje błędne podejście do problemu inkongruencji języka i rzeczywistości, czyni z niego ofiarę nowoczesnej radykalizacji tego problemu, sam natomiast, jako twórca, stara się zademonstrować sposób na wyjście z tej aporii. Pisarz-protagonista pogrąża się w alkoholowym transie, pozwalając, aby dzieło pisało się samo (z urwanych fraz-cytatów powstaje traktat o nieuniknionym zapośredniczeniu ludzkiego doświadczenia), pisarz-autor dzieła rozwija natomiast amorficzne

⁸ W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 107 i n., cytat ze s. 123.

work in progress, w którym dochodzi do *przebolewania* teoriopoznawczych dylematów, do akceptacji nieprzechodniości i nietożsamości.

Nieprzechodniość oznacza tutaj zawieszenie referencjalności wypowiedzi. Sławetną samozwrotność prozy Bitnera rozumiem jako zapis zmagania się z sobą samym-piszącym i z zapisanymi słowami (a także: z sobą-napisanym). Autotematyzm łączy się z autobiografizmem⁹, poprzez refleksyjne przetwarzanie tekstów i rekonstrukcję ich genezy powstaje tekst archeologiczny i egzystencjalny, historia wyłaniania się fabuł z życia. Opowiadanie o nieudanym opowiadaniu nie służy ostentacyjnemu eksponowaniu narracyjnych szwów, lecz stanowi próbę zakorzenienia się w byciu. Z tym wiąże się zgoda na nietożsamość, czyli na przewidywaną klęskę hermeneutyki siebie. Ujmując rzecz w kategoriach zaproponowanych przez Paula Ricoeura, zanegowany zostaje zarówno model sobości numerycznej (*idem*), opartej na doskonałej identyczności¹⁰, jak i tożsamości jakościowej (*ipse*) czy narracyjnej, która konstytuuje się za pośrednictwem opowieści¹¹. Oznacza to przyzwolenie na rozproszenie „ja” w mnogości tekstowych manifestacji, z których żadna nie jest ani adekwatna, ani trwała.

Zanim poddam analizie maszynierię tekstową wybranych próz Bitnera, pozwolę sobie na dwie dygresje, by przypomnieć historycznoliteracki kontekst, w którym ta twórczość zaistniała – chodzi o zamieszanie wokół „rewolucji artystycznej” oraz o ogólną sytuację prozy innowacyjnej na przełomie lat 80. i 90.

Utopia pierwszego języka

„Rewolucja artystyczna” to termin przypominający bardziej zawołanie bojowe niż kategorię opisową (Henryk Berezka poniechał go już w latach 80.). Zaistniał on w specyficznej sytuacji komunikacyjnej,

⁹ O tej fuzji ciekawie pisali krytycy, zob. I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 156; D. Nowacki, *Róbmy swoje*, „Twórczość” 2000, nr 2, s. 118.

¹⁰ Ricoeur precyzuje potrójną definicję *idem*: to bycie tą samą rzeczą, rozpoznawalną dowolną ilość razy, idealne podobieństwo, czyli zamiennność bez utraty znaczenia, i nieprzerwana ciągłość, czyli rozpoznawalność pomimo zmian w czasie, P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 193–195.

¹¹ Tamże, s. 244–245.

w której publikacje pierwszoobiegowe były ignorowane przez krytykę niezależną (drugoobiegową). Z tym też wiązały się często formułowany zarzut, że rzekoma rewolucja utrafiła idealnie w politykę kulturalną państwa, opartą na izolowaniu literatury od istotnych zagadnień społecznych. Lansowanie utworów niepodających trudu prezentacji świata nieprzedstawionego, popieranie niezrozumiałości i eksperymentu w dobie klęski eksperymentu społecznego późnego PRL-u traktowane bywało jako bierna kolaboracja lub przynajmniej grzech zaniechania. Promotorowi „rewolucji” zarzucano zacietrzewienie i gołosłowność, brak kryteriów i paternalizm, arbitralność i przesadną kategorię sądów, kreowanie gettoowości i sekciarstwo, wreszcie – skłonność do nieuczciwych polemik i „wymachiwanie arcydziełami”. Nad istotnymi zarzutami brały tedy górę rozpoznania natury społecznej (zapotrzebowanie na literaturę zaangażowaną), personalne animozje (spór Berezy i Błońskiego) oraz instytucjonalne wątpliwości (coż to za rewolucja, której patronuje centralnie dotowane pismo literackie?). Samych zarzutów jednak – i odpowiedzi na zarzuty – nie sposób zbagatelizować: dotyczą one kwestii tak podstawowych, jak mimetyczność literatury czy jej funkcja społeczna.

Przede wszystkim krytykowano autorów z kręgu „Twórczości” za zerwanie więzi ze światem, czyli odcięcie się od rzeczywistości społecznej i ignorowanie potrzeb czytelnika. Literaturę, którą cechuje „beztroska, estetyczna nirwana” – te „warsztatowo-lingwistyczne ćwiczenia”, „fajerwerki literackiej samowiedzy” – uznano za niepotrzebną. Dostrzeżono w niej jedynie „pretensje podstarzałej awangardy”, „marzycielstwo, wielosłowność, stylizatorstwo i zakalcowatość”¹². Linia obrony, wytyczona przez pisarzy i krytyków towarzyszących, przebiegała w poprzek tych rozpoznań; opierała się na redefinicji kluczowych pojęć. Po pierwsze, rewolucja artystyczna – twierdzili jej koryfeusze – stanowi odpowiedź na niemoc narracyjną. Rehabilituje funkcje ludyczne literatury, która zbyt długo odrzucała oczywistość zabawy – swej najważniejszej racji istnienia¹³. Po drugie, ostoja autentycznej sztuki słowa może być tylko wolność artysty – w tym również wolność od ideowego serwilizmu. Wolność tę warunkuje neutralizacja moralizatorskich tendencji, wyzwolenie wyobraźni i podważenie

¹² Zob. na przykład M. Orski, *A mury runęły*, Wrocław 1995, s. 53; T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004, s. 254.

¹³ D. Bugajski, *Seks, druk i rock and roll*, Warszawa 2006, s. 68–75.

tradycyjnych technik iluzjonistycznych. Najważniejsze jednak – to po trzecie – wydawało się odparcie zarzutu niemimetyczności. Twierdzono więc, że innowacyjna proza jest swoiście realistyczna, gdyż ukazuje współczesną wieżę Babel – pomieszanie języków jako stan zerowy świadomości mieszkańca epoki nowoczesnej. Henryk Bereza żądał, by proza ukazywała prawdę o stawianiu się naszej egzystencji w mowie, by przeciwstawiała skostniałemu językowi literackiemu i potocznemu żywe języki mówione i żywe języki wyobraźni.

Jeszcze mocniej rzecz sformułował Jerzy Łukosz. Wyszedł on od rekonstrukcji rozwoju i upadku „szkoły olimpijskiej”, uzależnionej od retoryki i poznawczo niepełnowartościowej. Jej konwencjonalny język ujawnił swoje ograniczenia w latach 60., wtedy to miał miejsce pierwszy kryzys prozy retorycznej – kryzys poznawczy, polegający na odkryciu nieprzystawalności retorycznych wzorów do wielojęzycznej rzeczywistości. Pisarze, którzy doświadczyli w pełni tego kryzysu, zamilkli, poczęli zastępczo uprawiać esej, wybrali ucieczkę w autobiografizm, w dziennik, w politykę, w pracę przekładową. Równocześnie rozpoczął się antyretoryczny przewrót, który początkowo polegał na ekspozowaniu ostentacyjnej wielojęzyczności (Andrzej Kuśniewicz) oraz na ironicznym dystansie wobec modelu prozy retorycznej przy równoczesnym pozostawaniu w jej obrębie (Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Konwicki). Grunt pod działalność obrazoburców i rewolucjonistów przygotowali prekursorzy – tacy jak Witold Gombrowicz czy Leopold Buczkowski. Zapowiedzią rewolucyjnego impetu debiutantów z lat 70. był wreszcie promowany przez Berezę nurt chłopski. Jednak dopiero debiutanci ósmej dekady „udostępnili literaturze języki z zewnątrz”: języki międzyludzkiej komunikacji (Ryszard Schubert, Tadeusz Siejak), snu (Jan Drzeżdżon), zabawy (Marek Słyk). Ich rewolucyjny przewrót odbywał się w imię realizmu, ich nowatorski gest to powrót do wysiłku mimetycznego:

wszystkie nowe sposoby pisarskie pomnażają się i narracyjnie radykalizują nie w imię eksperymentu, lecz dla lepszego, dogłębniejszego, ściślejszego poznania¹⁴.

Wywody Łukosza opierają się na pewnym mocnym założeniu (które sprawia, że pomimo powierzchownych podobieństw nie

¹⁴ J. Łukosz, *Byt bytujący. Esej o prozie*, Wrocław 1994, s. 47.

sposób ich uzgodnić z teorią Bachtina): istnieją „języki wewnętrzne” poszczególnych fragmentów rzeczywistości. Dotyczy to tyleż obszarów przestrzeni społecznej, co infrastruktury psychicznej – na przykład podświadomości:

ta przebogata rzeczywistość potrafi sama przemówić, wystarczy sięgnąć po jej wewnętrzny język i zacząć stylistyczny dialog tego języka z ogólnym językiem literackim¹⁵.

Miejscem ujawniania się prawdy o człowieku pozostaje proza, która, w odróżnieniu od poezji, nie stawia na inwencję językową jako taką, lecz przechwytuje języki, którymi „przemawia życie samo”, i w ten sposób przedstawia „byt obiektywny, czyli miazgę”¹⁶. Realizm epistemologiczny znalazł tu swoje dopełnienie w realizmie pojęciowym; Łukosz założył, że byt obiektywny, niezależny od poznającego podmiotu, oferuje własną, adekwatną artykulację, której terminom przysługuje realne istnienie.

Ani kampanie krytyczne Berezy, ani próby teoretycznoliterackie nie przysłużyły się debiutującym pisarzom (którzy skądinąd stanowili bardzo heterogeniczną grupę). Co więcej – często chybiały one celu. Pisarze tak zwanej rewolucji artystycznej zmagali się z dekoracyjnością literatury, inscenizowali jej sztuczność bez wiary w możliwość nieobciążonego, naturalnego przedstawienia. Bitner również eksploruje retoryczność (ale taką, która nie pełni swojej funkcji antropologicznej¹⁷): ciągle wadzi się z konwencją w poczuciu sztuczności samej procedury pisania, na pierwszy plan wysuwa kłopoty artykulacyjne, świadomie filtruje „mowę żywą” przez sieć figur, włącza ją w obręb stylizacji, groteskowo deformuje. A czyni to, by ukazać, że akcydentalny ład zależy od językowej konwencji, by zainscenizować niemożność zakorzenienia w hermeneutycznej wspólnotcie oraz klęskę samostanowienia podmiotu. Jako pisarz nie posiada on *pierwszego świata* i *pierwszego języka*, dysponuje jedynie *wtórnyim językiem*, w którym może opowiadać o swojej bezdomności.

¹⁵ Tenże, *Języki prozy*, Warszawa 1989, s. 50.

¹⁶ Tenże, *Byt bytujący*, dz. cyt., s. 14.

¹⁷ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 11.

Mowa niczyja

Kiedy w latach 70. powstaje *Miazga*, krytyka nadal woła gromkim głosem o wielką powieść realistyczną, zdolną zsyntetyzować powojenne losy Polaków, oddać sprawiedliwość światu w całej jego złożoności. Misji tej nie podołali starzy mistrzowie; *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza oraz *Przygody człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej przypieczętowały zmierzch pewnego paradygmatu, potęgując niewiarę w realistyczną typowość i adekwatność. Nie podejmuje się tej misji również Andrzejewski. Zamierzona wielka powieść realistyczna obraca się w rzecz celowo niedopisaną, niegotową, złożoną z samych surowców i nieomkniętych projektów. Widoczne w tej książce rozczarowanie wobec wielkich narracji ma swoje źródła w doświadczeniu braku wyższego sensu, rozproszenia struktur wartości – społecznych, politycznych, językowych¹⁸. Sceptycyzm poznawczy staje się poziomem zero wszelkiego świadomego pisarstwa.

Kryzysowa świadomość zdaje się łączyć debiutantów lat 70. i 80. U tych ostatnich sceptycyzm przeradza się – jeśli wierzyć ich deklaracjom – w nihilizm; rozpoznają oni stan braku sensu, stan dada w demonicznym „na wspak” (Zbigniew Majchrowski), „porażające przeczucie zbiorowego nihilizmu”, „brak stałych wartości i punktów oparcia, niemożność wspólnoty i życia w niej, spustoszenie wewnętrzne, utratę własnej mowy, odcięcie od sfery symbolicznej” (Stanisław Rosiek), „kosmos znaczeń rozproszony, wyjałowiony, wywołujący dezorientację” (Stefan Chwin)¹⁹. Chwin i Rosiek w pokoleniowym niby-manifeście (*Bez autorytetu*) przekładają te rozpoznania na czytelną metaforę:

Żyjemy w spustoszonej strefie przygranicznej i przejściowej, tam, gdzie kończy się zasięg mowy niczyjej i gdzie – rozbite – upadły dawne kodeksy porozumień²⁰.

¹⁸ J. Jarzębski, *Pożegnanie z emigracją*, Kraków 1988, s. 107–109. Tutaj też Jerzy Jarzębski przekonująco dowodzi, że w procesie tym dużą rolę odegrało doświadczenie roku 1968, który rozwił wszelkie złudzenia co do dobroduszości czy nieszkodliwości systemu.

¹⁹ *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981, cytaty ze s. 12–14, 26, 274–275.

²⁰ S. Rosiek, S. Chwin, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, s. 143.

Rozbite kodeksy obrazują rzecz jasna zanik czytelných wartości i rozpad wszelkich hierarchii, a także kryzys komunikacyjny. Strefa ta jednak jest „przejściowa” i „przygraniczna”; autorzy zakładają tymczasowość takiego *status quo*, wpisują w swój ponury obraz zachętę do przekroczenia granicy i odszukania nowych kodeksów, własnej mowy. Za wskazówką tą podążyło wielu pisarzy (jak choćby autor *Hanemann*), wybierając drogę restytucji autorytetu, porozumienia i hierarchii – głównie poprzez odwołanie się do uniwersalnego sensu mitu lub kreowanie prywatnych mitologii. Istniała jednak inna droga, która wiązała się z decyzją pozostania w strefie przejściowej i uznania jej za jedyny adres zameldowania.

Tych pierwszych Krzysztof Uniłowski nazywa kolonistami, drugich natomiast – koczownikami. Koczownicy wybrali

obronę takiego mówienia, które wprawdzie nie może wyartykułować tożsamości mówiącego, lecz może i powinno ujawniać rozstępn między nim a językiem²¹.

Mityczności, czyli próbie restytucji tego, co ponadczasowe i uniwersalne, przeciwstawiali pankrytycyzm i eseistyczność, to jest sceptyczną poetykę kultury, pogodzoną z brakiem ostatecznych rozwiązań. Wierni „nieobecności pierwszego języka”, pisarze-koczownicy opisywali egzystencję nieosadzoną w żadnym systemie wartości. O ile innowacyjna proza lat 70. podtrzymywała perspektywę odzyskania uniwersalnego sensu, o tyle proza tak zwanej rewolucji artystycznej eksplorowała utratę poczucia kulturowej ciągłości i podmiotowej tożsamości, nie odsyłając już do wspólnoty historycznego doświadczenia czy niezbywalnych pryncypiów moralnych. Twórczość Bitnera również sytuuje się w tej przestrzeni – pośród rozbitých kodeksów i pustých słów „mowy niczyjej”, w rozległej strefie, która traci „przejściowy” charakter, gdyż nie rysuje się żadna perspektywa odzyskanej ojczyzny duchowej.

²¹ K. Uniłowski, *Kolonisci i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 24.

Proces

Powieść *Rak* (napisana w latach 1981–1983) zawiera bogaty i obsesyjny metatekst, w którym na pierwszy plan wybija się refleksja nad bezsilnością literatury wobec złożoności życia, nad ontologicznym rozziwem między jednopłaszczyznowym, symbolicznym odwzorowaniem a nieogarnioną mnogością, jaką jest świat:

Myśli nie trzymają się pióra, ześlizgują z kartki. (...) To, co piszę, nie jest odbiciem myśli. Jest dętą imitacją. Aż przykro patrzeć (R, s. 16).

Podmiot wikła się w słowa, zniekształca się w językowej refrakcji, cierpi, ale nie ustaje w opowiadaniu. Co więcej, cała fabuła powieści powstaje wokół przymusu usprawiedliwiania się: narrator – literat nazwiskiem Kaczorek – tłumaczy się z pisania przed samym sobą, na kartce papieru, ale też na komisariacie, dokąd zostaje z niewiadomych przyczyn wezwany. Funkcjonariuszom policji musi wyeksplikować coś, czego sobie samemu nie potrafi objaśnić. Nakładają się na siebie przymus prawny oraz potrzeba uzasadnienia podstawowej czynności egzystencjalnej, jaką jest pisanie. W toku rozważań wyjściowe aporie ulegają – niczym w przywoływanych powyżej esejach – stopniowemu zatarciu, aż neutralizują się w myśli o dziele będącym emanacją świata: „RZECZYWISTOŚĆ, chcąc nie chcąc, STAJE SIĘ nieraz SŁOWEM” (R, s. 152–153).

Wezwany na komisariat obawia się o swoje życie; jest przekonany, że go zabiją, a w najlepszym razie poddadzą torturom. W rozwijanych przez niego wizjach dominują sceny okrucieństwa: katowanie leżącego, napaść z nożem w rękę, zawody w podrzynaniu gardła, gwałt i morderstwo, wybicie oka kamieniem itp. Wydaje się, że obsesyjne przywoływanie obrazów przemocy ma prefigurować los protagonisty, jednak nic takiego się nie dzieje. „Kafkowska” sytuacja została tu zmodyfikowana do tego stopnia, że niektórzy dopatrują się w *Raku* odwrotności *Procesu* Kafki:

Przesłuchanie na milicji narratora *Raka* – pisze Bereza – nie tylko nie nawiązuje do *Procesu*, ale wręcz mu zaprzecza. W powieściowym przesłuchaniu nie ma żadnej grozy ani realnej, ani metafizycznej. Groza i horror są w samym narratorsze *Raka*, w jego wnętrzu, w jego wyobraźni, w jego intelektualnej pracy nad doświadczeniem grozy i horroru (R, s. 6).

Analogię z powieścią Kafki sugeruje sam narrator:

Myjąc ręce, uświadomiłem sobie analogię:... *mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany* (R, s. 23).

W appendiksie, dołączonym do książkowego wydania *Raka*, znaleźć można pierwszy rozdział planowanej całości – parafrazę *Procesu*:

Ktoś musiał zrobić na mnie doniesienie – pomyślałem w pierwszym odruchu. – Ale przecież nic złego nie popełniłem (R, s. 158).

Znamienna zmiana narracji na pierwszoosobową zdaje się potwierdzać intuicję Berezy: przerażający świat, którym rządzą niejawne mechanizmy, jest przez bohatera uwewnętrzniony. Bitner zresztą celowo wykorzystuje dwuznaczność słowa „proces”. Oczywiście odsyła ono do struktury fabularnej; przesłuchanie, w toku którego odbywa się swoisty sąd nad pisarzem, nie kończy się jednak sformułowaniem oskarżenia, nie owocuje rozprawą. Naprawdę to sam artysta osądza swoje życie i swoje pisanie, a budząca lęk sytuacja zmusza go do redefinicji własnej egzystencji. Równocześnie „proces” – jako ciąg zdarzeń następujących po sobie w czasie i stanowiących fazy rozwoju lub przeobrażeń – wskazuje na niegotowość świata, człowieka i projektu artystycznego. Píše nie tylko wezwany na przesłuchanie, ale i przesłuchujący go milicjanci – wszyscy tworzą różne notacje, konstruując konkurencyjne obrazy rzeczywistości („chodziło nie tylko o notatki, ale i doświadczenie. Pewien, no... proces”; R, s. 111). Na koniec zaś fabuła urywa się, jakby w arbitralnie obranym miejscu dochodziło do jednoczesnego zawieszenia postępowania, autorefleksji i czynności twórczych.

Kiedy przesłuchiwany i milicjanci poruszają temat tytułowego raka, Kaczorek pokazuje im notatki na temat nowotworów:

- Rak? (Nie dowierza)
- Rak.
- Jakich pan procesów doświadczył? (R, s. 116).

Przez chwilę można odnieść wrażenie, że zarysowała się możliwość autentycznej komunikacji – na poziomie rudymenarnych afektów. Niemniej pytanie o „doświadczone procesy” brzmi dziwne i blokuje możliwość porozumienia, poza tym groza śmiertelnej

choroby zostaje szybko pochłonięta przez frazesy z broszur informacyjnych (R, s. 134). Okazuje się też, że każda aktywność (a nawet jej brak) przybliży groźbę nowotworu:

Wczesna i duża aktywność seksualna kobiet, mających na celu posiadanie potomstwa, sprzyja rakowi macicy, a abstynencja – rakowi sutka. (...) Najrozsądniejsze byłoby spożywanie pokarmów możliwie jednorodnych, aby nie osiągnąć dla poszczególnych związków rakotwórczych dawki akumulatywnej – jednak spożywanie wielu takich związków w małych ilościach może być bardziej niebezpieczne, niż jednego w dużych (R, s. 134).

W pewnym sensie wyrok już zapadł, a rozmowa na komisariacie potwierdza jedynie jego obowiązywanie: to wyrok nieuchronnej śmierci fizycznej, do której zbliżamy się z każdym ruchem, i nieuniknionej martwoty psychicznej, którą pomnażamy z każdym słowem²². Doświadczenie nie znajduje tutaj żadnego *pierwotnego języka* i bezskutecznie szuka wyrazu w materiale zastępczym: w obrazach-fantazmatach, w zamilknięciach i niedopowiedzeniach, w proliferacji figur retorycznych.

W tok narracji Bitner włączył rozważania zainspirowane pismami Jeana Geneta, których rewolucyjny impet mógłby podważyć ten fatalizm. Pisarz jawi się w nich jako zbrodniarz i spiskowiec; jego działalność jest wymierzona w to, co zbiorowe, ogólne i instytucjonalne – w nakazy społeczeństwa i prawa, w wiary i ideologie, w konwencje i wreszcie w sam język. Pisanie mogłoby zatem stanowić wyzwanie rzucone światu, zżeranemu przez chorobę: społeczną homogenizację doby realnego socjalizmu czy też wszelką unifikację, która przypomina cytologię tkanki ewoluującej w kierunku nowotworu złośliwego²³. Tak się jednak nie dzieje, gdyż wywrotowy potencjał tej refleksji wytraca się w toku opowieści. Fabuła *Raka*, a także ukształtowanie tekstu (rozwarstwienie narracji, sztuczność dialogów, przemieszanie rejestrów stylistycznych, rozmnożenie językowych automatyzmów) pracują na rzecz innej myśli: że literatura nie nadaje się do politycznej czy społecznej interwencji, że nie chroni przed opresją świata

²² O „niewierze w moc słowa” pisze Henryk Berezka: *Krawędź*, w: tegoż, *Sposób myślenia*, t. 1, *O prozie polskiej*, Warszawa 1989.

²³ M. Głogoczowski, *„Antyzoologiczna” filozofia społeczno-polityczna Noama Chomsky’ego*, Kraków 2002.

zewnątrznego i nie gwarantuje ocalenia przed wewnętrznym chaosem, że nie obiecuje zakotwiczenia w bycie i umocnienia *ipseitas*. Że to ona sama stanowi rodzaj patologii słowa: rozrasta się, niczym „monstrualny polip” (R, s. 93), karmiony obsesjami i pragnieniami, a ostatecznie okazuje się tylko papierową „dętą imitacją”.

Coraz dalej

Po publikacji *Coraz bliżej* Bitnera uznano za modelowego postmodernistę. Stała za tym nieargumentowana oczywistość, iż postmodernistyczna jest wszelka „literatura, która nie ocala”²⁴, ale też rozpoznanie hybrydyczności i eklektyczności tego opowiadania. Rzeczywiście, znajdziemy tu fragmenty fabuły i portrety, cytaty i dywagacje filozoficzne, scenki obyczajowe, kreacje fantastyczne i opisy pornograficzne, elementy kryminału i antyutopii. Niemniej istnieje pewien zamysł porządkujący tę wielorakość – zamysł, który realizuje się na planie kompozycji. Spróbujmy skatalogować elementy składające się na ów tekst:

1. Historia nauczyciela, który wdał się w romans z uczniem – opowiedziana w dzień samobójczej śmierci tego ostatniego.
2. Scena ze szkolną sprzątaczką, która przeobraża się w czarownicę, dosiada miotły i leci na Łysą Górę.
3. Opis sabatu czarownic, podczas którego Pan Piekieł serwuje smakowite dania z ludzkich podrobów.
4. Fragment o małej Kasi, która nie może spać, przerażona diabelskimi harcami.
5. Okrutna bajka o trzech siostrach, opowiedziana Kasi przez Matkę.
6. Sen Kasi, w którym rozmawia z Bogiem o tym, skąd się biorą dzieci.
7. Dydaktyczna pogadanka o prokreacji.
8. Fantazja nastolatka imieniem Tomek o tym, jak wygląda stosunek seksualny.

²⁴ To „gra opowieścią, która nie ma wszakże za zadanie ocalenia czegokolwiek, prócz może samej opowieści jako jedynej dostępnej człowiekowi gry ze światem”, I. Iwasów, *Rewindykacje*, dz. cyt., s. 162.

9. Portret sfrustrowanej nauczycielki, starej panny.
10. Pamiętnik jej ojca.
11. Kazanie o dobrym małżeństwie.
12. Wywód o pladze pijaństwa.
13. Kronika policyjna relacjonująca okrutną zbrodnię pary alkoholików Wiesława S. i Elżbiety B.
14. Utrzymana w konwencji reportażu społecznego relacja z ich życia „na melinie”.
15. Ekfrazza wiszącego na ścianie obrazka ze św. Józefem.
16. Analiza „kompleksu Józefa”.
17. Epizod o mężczyźnie, który ubija tajemniczy interes: zaproszony gość ma za określoną kwotę odbyć stosunek z jego żoną.
18. Luźne uwagi o muzyce, jaka towarzyszyć ma stosunkowi, zmieniające się w rozbudowany muzykologiczny opis symfonii.
19. Dywagacje o istocie muzyki.
20. Katalog tragicznych śmierci wielkich kompozytorów.
21. Rzecz o Mozarcie, przyglądającym się z zaświatów rozwojowi muzyki.
22. Traktat o rodzajach błędów logicznych.
23. Szkolne zadania domowe (równania logiczne, teksty do nauczenia na pamięć itp.).
24. Dziennik ucznia.
25. Pisana przez tegoż ucznia powieść o Wikingach.
26. Wspomnienia tego samego ucznia, starszego o dziesięć lat, oraz refleksje na temat pisanej w dzieciństwie powieści snute w obecności dziewczyny.
27. Czytany przez dziewczynę fragment powieści kryminalnej o detektywie Dolemanie.
28. Reminiscencja śmiertelnie ранego detektywa Dolemana: jego erotyczna przygoda.
29. Fragment pornograficzny.
30. Dialog pary w łóżku.
31. Opowieść dziewczyny o babci pijącej mocz.
32. Opowieść dziewczyny o rozmowach z Bogiem i Lucyferem.
33. Opowieść chłopaka o tym, jak Bóg przekazał mu swoją omnipotencję.
34. Antyutopijna wizja totalitarnego raju.
35. Zwrot do czytelnika, naszpikowany inwektywami pod jego adresem.

36. Autorskie wynurzenie o niezwykłym widzeniu podczas zakrapianej kolacji.
37. Opis snu.
38. Świadcstwo lektury *Alefu* Jorge Luisa Borgesa i interpretacja opowiadania.
39. Rozważania o językowym uwarunkowaniu poznania.
40. Wariacje na temat imienia Boga.
41. Historia pisarza, dotkniętego „utrąą zdolności”: jego zapiski oraz narracja rozbita na równoległe kolumny tekstu.
42. Oniryczno-wizyjne passusy o pobycie pisarza w szpitalu i rzekomym powrocie do domu.
43. Scena agonii: wystylizowana baśniowo przemiana w Brandona i wizyta w intertekstualnym pałacu króla Walentego czwartego.

Początkowo zasada łączenia kolejnych epizodów nasuwa na myśl *Widmo wolności* Luisa Buñuela: poboczna postać awansuje do roli bohatera pierwszoplanowego i w ten sposób powstaje złudzenie płynności akcji i ogólnej koherencji. Ale dalsze epizody łączą się na innych zasadach:

- onirycznego przenikania (3–4, 5–6),
- fabularnego wybiegu, takiego jak opis mało znaczącego detalu (14–15, 16–17),
- luźnego związku tematycznego, logiki asocjacyjnej (13–14, 15–16, 17–21, 33–34, 37–39),
- podmiiany bohaterów, kiedy to okazuje się, że w przedstawionym zdarzeniu brał udział ktoś inny, niż myśleliśmy (25–26, 29–30),
- formalnego przełącznika, za jaki służy chociażby schemat formularza osobowego (7–8) albo zabawa modalnością wypowiedzi (12–13),
- stylistycznej łączności, gdzie różne światy przenikają się w obrębie jednolitej dykcji (6–7, 10–11–12, 13–14, 23–24),
- radykalnego i ostentacyjnego zerwania ciągłości, któremu towarzyszy autotematyczny passus lub zwrot do czytelnika (34–35, 35–36).

Narracja ta nie buduje ciągłości w układzie wertykalnym, nie oferuje żadnej nadrzędnej struktury, która łączyłaby rozproszone mikrofabuły, jak czyni to chociażby konstrukcja szkatułkowa. Konstrukcja ramowa pojawia się raczej rzadko (9–11, 24–25, 26–27, 30–34), a nawet tam, gdzie mamy do czynienia z opowieścią w opowieści,

nie dane nam jest powrócić do wcześniejszej sytuacji narracyjnej. Na przykład kiedy prowincjonalna nauczycielka czyta pamiętnik ojca, na mocy czytelniczych nawyków traktujemy go jako opowieść wtrąconą; spodziewamy się wyjść z diarystycznych zapisów brygadzysty w Sielsowiecie, aby znaleźć się na powrót w świecie jego córki. Tymczasem nieskładne zapiski o okrucieństwie życia przechodzą płynnie w kazanie – za sprawą sakramentalnego „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus” (T, s. 119), które łączy różne bloki tekstowe.

Prześledźmy z kolei reguły wiązania fragmentów od 17 do 24. W otwierającym tę sekwencję epizodzie odbywają się przygotowania do opłaconego stosunku seksualnego, a ich część stanowi wybór muzyki – i to właśnie muzyka staje się przedmiotem przedstawienia, nie zaś perwersyjna scena, której towarzyszy. Opis symfonicznej harmonii zostaje przełożony na ciąg obrazów („chwila skupienia – lokomotywa pędzi – i zaczynają się krajobrazy”; T, s. 143), sama translacja jednak wydaje się problematyczna – i staje się kolejnym tematem: „Żeby muzyka stała się ciałem. Ale by tego dokonać, trzeba najpierw wydrzeć światu tajemnicę” (T, s. 144). Kolejny passus kataloguje tragiczne zgony kompozytorów, w czym znać infantylny akt odwetu za słabość słowa pisanego. Listę zmyślonych przypadków śmierci („Wagner zginął od uderzenia piorunu, wykrzesanego własnymi paznokciami”; T, s. 145) wieńczy opowiadanie o Mozarcie, który nie zdołał osiągnąć tajemnicy i przegrał swoje życie. Po konstatacji, że być może tajemnica jest nieosiągalna, a my jedynie projektujemy ją na doskonale obojętny świat (oraz po przytoczeniu słownikowej definicji muzyki) następuje próba zaczęcia *ab initio* – od systematyki błędów w rozumowaniu. Systematyka ta szybko wyradza się w parodię stylu naukowego, a następnie w zbiór zadań z zakresu logiki, gramatyki, wreszcie – w zestaw tekstów do nauczania na pamięć:

Na pamięć: Czł. przewyższa wszyst. poz. nac. rozw. mózgu a zwł. kory móz. Charak. go pion. post. ciała, brak owł. cał. ciała i chwytnych kończyn tyl. Cz. jest jed. ist. żywą umiejącą wytw. narz., posł. się mową art. i przekazywać zdob. kult. nast. pokoleniom (T, s. 151).

Nadużycie właściwych notkom encyklopedycznym skrótów doprowadza ten (skądinąd całkiem dorzecznym) zapis do stadium autoparodii. Powyższa definicja człowieka tworzy tekst nie tylko niezborny, ale też imitujący zacínanie się czy jąkanie... Nic dziwnego, że kolejny fragment zawiera pamiętnik nieśmiałego nastolatka.

Jednowymiarowa kompozycja buduje płaską tekstową powierzchnię, po której czytelnik porusza się tylko *w jedną stronę* (zostawiając za sobą nieukończone wątki) i *tylko w głąb* (nie mogąc wrócić do poziomu wyższego w ontologii świata przedstawionego). Po przebyciu kilkudziesięciu fragmentów dociera do ostatniego względnie spójnego ciągu narracyjnego: pisarz – ten sam, który cierpiał na „utratę zdolności” i który w końcu trafił do szpitala – przechodzi teraz tajemnicze metamorfozy. Nosi imię Brandon i trafia na dwór królewski, do stolicy fantasmagorii, aby usłyszeć z ust jej władcy:

– Wszystko – to tylko żarty. Jam król Walenty czwarty. (...) Ja całe życie prawie spędziłem na zabawie, mój tron i moja flota to żart jest i pustota, i nikt się nie połapie, gdzie jest mój kraj na mapie; czy żyję – nie wie nikt – patrz, złoty pierścień znikł. To także żart magika – dwór znika, pałac znika, znikają ludzie, konie, znikniesz i ty, Brandonie (T, s. 208–209).

Przemowa króla-magika to oczywiście parafraza *Wyprawy na „Ariadnie”*. W istocie baśniowość przykrywa tutaj skandal śmierci – domyślamy się bowiem, że bohater wcale nie opuścił oddziału, a być może umiera na szpitalnym łóżku. Karl Jaspers podkreślał, że każda sytuacja graniczna, mimo swej istotowej niepoznawalności, poddaje się egzystencjalnemu rozjaśnieniu (niem. *Existenzhellung*) poprzez przełożenie abstrakcyjnej treści na treść własną²⁵. Bohater Bitnera zmierza do zatracenia się w cudzej mowie, oddaje się we władanie mitycznym wyobrażeniom i automatyzmowi powtórzenia (przepisanie wiersza Brzechwy).

Niezwykła konstrukcja noweli wyprowadza nas poza nowoczesne aporie poznawcze (te same, które Bitner próbował przekroczyć w swojej eseistyce). Ta literacka maszyna do myślenia kreśli wizję świata współtworzonego przez mnogość sprzecznych, wzajemnie nieprzekładalnych, arbitralnie lub mechanicznie powiązanych ze sobą narracji, oraz wizję człowieka, który przemierza te narracje w wędrówce ku śmierci, zostawiając za sobą kolejne nietrwałe, tekstualne wcielenia.

²⁵ K. Jaspers, *Sytuacja graniczna i egzystencja*, w: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.

PRZYGODNOŚĆ, IRONIA I „SOLIDARNOŚĆ”. DYWERSJE ZBIGNIEWA KRUSZYŃSKIEGO

Mówienie o Kruszyńskim jako pisarzu „osobnym” stało się krytycznoliterackim truizmem. Już przy pierwszym kontakcie rzuca się w oczy oryginalność tego projektu artystycznego: specyficzna polifonia, rozproszenie głosu narracyjnego pomiędzy wiele podmiotów, niekiedy trudnych do zidentyfikowania; wymyślny i kolo-kwialny zarazem język, kalambury i gry słowne, które każą myśleć o dziedzictwie lingwizmu; niejawny autobiografizm¹, nawroty wątków, wielokrotne opowiadanie tej samej historii; zainteresowanie powszedniością i szczegółem. Odrębność tej prozy, jej innowacyjność i niekoniuunkturalność, zostały już w momencie debiutu odnotowana przez krytykę – często zdezorientowaną, choć na ogół przychylną, a nierzadko nawet entuzjastyczną. Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że kolejne utwory przynoszą rozwinięcia i wtórne opracowania tego samego tematu. Jest nim wyobcowanie, kondycja wiecznego przybysza. Niektórzy krytycy twierdzili nawet, że zmieniające się realia stanowią jedynie sztafaż tej filozoficzno-egzystencjalnej problematyki:

¹ Zbigniew Kruszyński wykorzystuje literacko kluczowe momenty swojego doświadczenia biograficznego: zaangażowanie w działalność „Solidarności”, doświadczenie konspiracji, aresztowanie w stanie wojennym i pobyt w więzieniu, przymusową emigrację do Szwecji (w 1984 roku), problemy z odnalezieniem się w innej rzeczywistości, pracę nauczyciela akademickiego (językoznawcy). Zob. D. Nowacki, *Kruszyński Zbigniew*, w: *Literatura polska XX w. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Wojnowski, t. 1, Warszawa 2000, s. 322.

Bohater *Schwedenkräuter* oraz zdarzenia powieściowe – twierdził Dariusz Nowacki – umykając z pola niechcianych posądzeń (los emigranta i związane z tym trywializacje), nakazują myśleć o *tułactwie* i wyobcowaniu w znaczeniu egzystencjalnym. Szwedzki przystanek byłby wówczas tylko metaforą zagubienia w świecie; poczucie obcości, przekleństwo samotności, niemożność ustanowienia autentycznego komunikowania się itd. – wszystko to jedynie przebrane w „emigrancki” kostium².

Wydaje się jednak, że egzystencjalne „tułactwo” odmienia się przez życiowe przypadki – nie jest bez znaczenia, czy chodzi o konspiracyjną bezimiennność, uchodźstwo, rzeczywistą bezdomność czy o chorobę nerwową. Właśnie „kostium” decyduje o kształcie tego nieuchwytnego doświadczenia, przekształca je i przenosi z poziomu refleksji egzystencjalnej na obszary namysłu językoznawczego, socjologicznego, psychologicznego i politycznego.

Przemieszczenie, odchylenie

Debiutancka powieść Kruszyńskiego zdawała się wpisywać w nurt prozy rozrachunkowej, rozprawiającej się bezlitośnie z mitem emigracji. Od *Emigrantów* Sławomira Mrożka i *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza, po utwory lat 90. (*Szczuropolacy* i *Dolorado* Edwarda Redlińskiego, *Tryptyk bodeński* Krzysztofa Marii Załuskiego, proza Janusza Rudnickiego) kreślono antyheroiczne portrety rodaków, którzy wyrzekali się wszelkich zasad, zatracali w upodlającej pracy i dążyli do asymilacji z gorliwością neofity. Wspólna im niechęć do słowa „emigracja” – słowa wielkiego, obarczonego balastem romantycznych skojarzeń, i przez to niestosownego³ – nieobca jest i Kruszyńskiemu:

W nazywaniu w miarę bezbolesnego wyjazdu z kraju „emigracją” jest coś nieprzystojnego, bo słowo „emigracja” jest dla mnie mocno wartościujące. (...) W ludziach przemieszczonych jest być może pewna skaza psychiczna, nadmierna skłonność do wielości, kosmopolityzmu. Żyłem jak człowiek

² Tenże, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie lat 90*, Kraków 1999, s. 111.

³ Zob. J. Jarzębski, *Pożegnanie emigracji*, „Fraza” 1995, nr 10.

przemieszczony, ale zauważyłem w końcu, że jednak bardziej służy mi jedność, stąd może wziął się mój powrót do kraju⁴.

Zastępując słowo „emigracja” terminem „przemieszczenie”, Kruszyński wyraźnie dąży do wydobycia z fenomenu wychodźstwa wymiaru uniwersalnego (porównajmy z humorystyczną „delegacją” Rudnickiego!) i przemienia apatrydę w uogólnioną figurę *homo translocatus*. „Przemieszczony” jest zawsze i wszędzie „nie na miejscu”, musi pozostać *stranger in a strange land*. Wyjazd wprowadza nieusuwalny dystans – względem ojczyzny, ale i względem świata jako takiego, języka i samego siebie. W jednym z wywiadów Kruszyński opisywał doświadczenie emigracji jako „redukcję do zera”, która zmusza do budowania od nowa własnej tożsamości⁵. To doświadczenie znajduje się w centrum powieści *Schwedenkräuter*, której narrator musi zrekonstruować własną tożsamość, a czynić to może tylko z wykorzystaniem elementów obcej rzeczywistości. W nowym miejscu zamieszkania (starannie zresztą pseudonimowanym – do tego stopnia, że nie pada ani razu słowo „Szwecja”) wszystko jest bowiem obce. Nawet pory roku następują w odmiennym rytmie; ich uporczywe przywoływanie w inicjalnych zdaniach kolejnych rozdziałów⁶ nie staje się gwarantem ładu.

Narrator *Schwedenkräuter* to człowiek nie tylko wykorzeniony, ale również niewierzący w możliwość zapuszczenia korzeni. Stara tożsamość wydaje się ostatecznie zaprzepaszczone, a nowa postrzegana jest jako coś obcego. Zagubiony w drobiazgach, niezdolny nadać sens rozproszonym momentom doświadczenia, relacjonuje on zdarzenia, które są równoznaczne (albo równonieznaczające), niemożliwe do zhierarchizowania. Szczątkową fabułę, złożoną z samych epizodów, spaja tylko jego osoba, ale i to wydaje się pewną ostoją, gdyż tekst osuwa się raz za razem w nieokreśloność, w bezosobową tyradę albo w wypowiedź podmiotu zbiorowego. W nieprzejrzystej,

⁴ Dystans jak powietrze. Ze Zbigniewem Kruszyńskim rozmawia Robert Ostaszewski, „ArtPapier”, 1 września 2008 roku, nr 17 (113), <http://artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=373> (dostęp: 10.09.2008).

⁵ Niewykluczone, że świat istnieje także poza językiem, „Rzeczpospolita” („Rzecz o Książkach”), 7 lipca 2007 roku, nr 157.

⁶ Z. Kruszyński, *Schwedenkräuter*, Kraków 1995, s. 51, 76, 84 i 96, dalej jako Sch. Do pozostałych dzieł Kruszyńskiego odsyłają następujące skróty: Sz – *Szkice historyczne. Powieść*, Kraków 2008; N – *Na łódach i morzach. Opisy i opowiadania*, Warszawa 1998; PA – *Powrót Aleksandra*, Kraków 2006.

zmetaforyzowanej narracji, którą rządzi przebieg słownych skojarzeń, bezustannie zawiesza się i negocjuje referencję, a wraz z nią – tożsamość podmiotu mówiącego.

Krytycy uznawali niekiedy *Schwedenkräuter* za „postmodernistyczno-dekonstrukcjonistyczny” fajerwerk lub za monstrualną hybrydę („ni to powieść – ni to pamiętnik – ni to reportaż – ni to esej”⁷). Rzeczywiście, po przymiarce do twardych miar gatunkowych utwór Kruszyńskiego wydaje się ostentacyjnie źle skrojony. Ale ten dziwny amalgamat sam w sobie jest efektem „przemieszczenia” klasycznych norm i zasad. Ponadgatunkowa i wielostylowa magma oddaje zniszczenia w systemie symbolicznym, jakich doświadcza egzul, który odkrywa obcość we własnym języku. Słowa bowiem odklejają się od swoich desygnatów, przez co zagadkowość świata potęguje się:

Tylko dla tych, co żyją, gdzie się urodzili, wszystko jest pewne i tożsame z sobą; woda woda, kamień w kamień, piach piach. Dla przemieszczonych wszystko pozostaje zagadką, nieodgadnioną (Sch, s. 14).

Świat, wytracony ze złudnej tautologiczności, albo usuwa się w niewyraźność i staje się „zbyt odległy, by zarzucić nań metaforę” (Sch, s. 151), albo wystawia się na mnogość określeń. Narrator *Schwedenkräuter* nieustająco porównuje, zestawia ze sobą leksemy, doszukuje się głębszych znaczeń na poziomie etymologii:

Windy, cywilizacyjne odkrycie, po francusku ten sam rdzeń co w *Ascension*, wniebowstąpienie. W naszej co sobota ktoś sobie urządzał pisuar, też skądinąd francuskie słowo (Sch, s. 22).

Uwagi o modelującym wpływie języka prowadzą ku refleksji o tym, jak język kształtuje charakter narodowy. Przypisywane Szwedom stereotypowe cechy z gatunku *prioprietas nationis* – racjonalizm i utylitaryzm, powściągliwość i wstydlivość uczuć, zanik indywidualizmu i podatność na manipulację⁸ – okazują się efektem

⁷ M. Orski, *Miedzy pierwszym a czwartym światem*, „Odra” 1996, nr 5, s. 114–115.

⁸ Zob. na przykład E. Lewandowski, *Szwedzi*, w: tegoż, *Pejzaż etniczny Europy*, Warszawa 2004, s. 110–121. I tutaj znajdziemy słowo o związku języka z mentalnością narodową: „Powściągliwość dominuje w uczuciach, wypowiedziach i zachowaniach. Można odnieść wrażenie, że nastąpiła atrofia temperamentu,

oddziaływania „totalitarnej gramatyki” (Sch, s. 25). Nieprzenikalność językowego doświadczenia sugeruje zresztą sam tytuł. Schwedenkräuter to popularny w czasach PRL-u cudowny lek na wszelkie dolegliwości, skądinąd – zupełnie nieznan w Szwecji. „To takie podwojenie obcości – wyjaśniał Kruszyński w wywiadzie – *ignotum per ignotum*”⁹. Absolutna nieprzekładalność skrywa się za mirażem porozumienia i iluzją swojskości. Równocześnie nazwa leku, którego skuteczność poświadczała tradycja, może oznaczać magiczne panaceum na nasze narodowe dolegliwości; Schwedenkräuter byłyby wówczas znakiem Zachodu jako krainy wyobrażonej.

Dariusz Nowacki, powołując się na tytułową „dwuznaczność języka-farmakonu”, sugerował, że lekarstwem na dojmującą obcość miałyby być sama opowieść.

Permanentnym ujawnianiem dziwności istnienia języka – pisał – oddala się tu, mówiąc górnolotnie, obcość jako taką i poczucie porzucenia w świecie¹⁰.

Problem w tym, że poczucie obcości nie pozwala się zażegnać. Przekład materii doświadczenia na materię języka jawi się jako zadanie niemożliwe: „Opowiedz własnymi słowami. Jakby to były nasze własne słowa” (Sch, s. 59). Język potęguje alienację, i to zarówno wtedy, kiedy używamy go bezrefleksyjnie, akceptując wszystkie presupozycje, ukryte przekonania i światopoglądowe gotowce, jak i wówczas, gdy aktywnie go przekształcamy i deformujemy.

Napisałem dla kogoś gotowiec rozprawki. Na dowolny, mój ulubiony, temat. – Styl, styl – wołał o pomstę ołówek korektora, który uważa, że styl oznacza zgodność. (...) Styl, styl. Styl to odchylenie (Sch, s. 59).

„Odchylenie od normy”, jaką jest automatyzm językowy, nie wydaje się skutecznym panaceum na alienację. Stylistyczne odchylenie, rozsuniecie między słowem a sensem, powiększa tylko dystans między ludźmi i potęguje niezrozumienie.

zanik wrażliwości i empatii. Język szwedzki nie ułatwia zresztą wyrażania emocji. Nie zachęca do zbliżenia, lecz stwarza pewien dystans między ludźmi, sprzyja chłodnemu komunikowaniu”, tamże, s. 115.

⁹ *Niewykłuczone, że świat istnieje także poza językiem*, dz. cyt.

¹⁰ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik*, dz. cyt., s. 114.

Realia emigranckie nie są wyłącznie sztafażem problematyki egzystencjalnej. Bohater *Schwedenkräuter* przynależy do wspólnoty uchodźców, co prawda mało konkretnej (niektórzy recenzenci przypuszczali nawet, że jest Ormianinem), ale istotnej jako punkt odniesienia. W pewnym sensie nie ma znaczenia, skąd przyjechał, gdyż i tak pozostaje przybyłym znikąd:

Wpadła mi w rękę książka do geografii, zajrzałem, na rozkładanej mapce zajmowaliśmy akurat miejsce, gdzie umieszczono legendę, wysokości, niziny, linie kolejowe, granice zaznaczone gwiazdkami dziwnie przypominającymi drut kolczasty (Sch, s. 9).

Kraina, której nie uwzględnia mapa, zaczyna przypominać legendę – magiczną opowieść o ojczyźnie pozostawionej za drutem kolczastym granic (za żelazną kurtyną). Początek powieści jest jakby relacją z powtórnych narodzin: „żadnych papierów, przezroczysta pamięć, ani znaków szczególnych, ni języka w gębie” (Sch, s. 5). Przebywając w obozie dla uchodźców, protagonista staje się częścią kosmopolitycznej społeczności, którą tworzą uchodźcy z „gorszej” Europy. Przybysze, poddani ciągłej kontroli, muszą znosić drobne upokorzenia i stawiać czoła skrywanej niechęci rdzennych mieszkańców. Oskarżani są o kradzieże, o dręczenie dzieci, nawet o zabicie głowy państwa (zapewne chodzi o Olofa Palmego). Otoczeni dobrobytem, sami muszą borykać się z niedostatkiem; nawet po upadku muru berlińskiego segregacja majątkowa działa sprawnie, wyznaczając podział na „my” i „oni”. Nic dziwnego, że w pewnym momencie „my” zaczyna oznaczać wszystkich, którzy nie uczestniczą w dobrobycie Zachodu: obywatele bloku sowieckiego, mieszkańców trzeciego świata, nędzarzy.

Poczucie przynależności do innego świata przyczynia się do wyostrenia krytycyzmu, z jakim narrator przygląda się szwedzkiemu społeczeństwu. W swojej krytyce nagminnie ucieka się do stereotypów, kreśląc portrety ludzi oziębłych, oddających się kultowi zdrowia i czystości, wyzbytych jakichkolwiek potrzeb duchowych. Nie sposób jednak jednoznacznie rozstrzygnąć, ile w tej krytyce *serio*, a ile *buffo*, krytycyzm narratora można bowiem ująć w cudzysłów:

Ten zgryźliwy uchodźca – jak sugeruje autor – krytykuje wszystko, co dostrzega wokół, cywilizację, obyczaje, urodę kobiet, nawet samogłoski w językach skandynawskich. To jest, rzecz jasna, ironiczna krytyka takiej

ułatwionej krytyki kultury Zachodu. Ale odsłania też czasami, mam nadzieję, poważną problematykę alienacji, duchowego osamotnienia, w jakim tkwimy¹¹.

Znajdujemy się w zaklętym kręgu ironicznej podwójności; krytyka krytyki, mająca swoje korzenie w poczuciu niestabilności językowych znaczeń, wyrzuca podmiot na pozycje zewnętrzne, wzmagając wyobcowanie.

Tyrania ironii

Spróbujmy rzecz ująć w neopragmatystycznych kategoriach zaproponowanych przez Richarda Rorty’ego. Filozof ten porusza się poza terenem kultury metafizycznej, w polu oddziaływania lingwistycznej koncepcji prawdy (wywiedzionej z Nietzscheańskiego perspektywizmu bądź teorii gier językowych Wittgensteina). Jego zdaniem prawdy nie są odkrywane i objawiane, lecz tworzone i negocjowane. Dopowiedzmy od razu, dystansując błędne odczytania¹², Rorty nie głosi tezy o nieistnieniu świata, utrzymuje jedynie, iż nie mamy do niego dostępu poza znakową mediacją:

Należy odróżnić twierdzenie, że świat jest na zewnątrz, od twierdzenia, że prawda jest na zewnątrz. Powiedzieć, że świat jest na zewnątrz, że nie wytworzyliśmy go, to tyle co stwierdzić, w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem, iż większość przedmiotów w czasie i przestrzeni jest rezultatem przyczyn różnych od stanów ludzkiego umysłu (...). Świat jest na zewnątrz, nie ma tam jednak opisów świata. Tylko opisy świata mogą być prawdziwe bądź fałszywe. Świat sam w sobie – niewsparty opisową działalnością istot ludzkich – taki być nie może¹³.

¹¹ *Niewykluczone, że świat istnieje także poza językiem*, dz. cyt.

¹² H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie. Eseje o myśleniu*, Kraków 2008, s. 212–216. Zob. też polemikę: T.S. Markiewka, *Rorty na temat prawdy i świata. Polemika z Hanną Buczyńską-Garewicz*, „Diametros” 2014, nr 41, s. 152–167.

¹³ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009, s. 23.

Świat zatem jest niemy; owszem, może nas skłonić do przyjęcia pewnych przekonań, ale nie może zalecić nam języka, w którym je sformułujemy. Możemy pytać, czym jest to lub owo, ale nie możemy dociekać, czym one są poza naszymi sądami na ich temat¹⁴. Sądy te kształtowane są przez żywioł omowności i metaforyczności, gdyż język ewoluuje na zasadzie czystej przygodności – stare metafory obumierają w dosłowności i ustępują pola nowym, wykształconym w toku komunikacji¹⁵. Zanurzeni w wielości gier językowych, dokonujemy pomiędzy nimi subiektywnych i arbitralnych wyborów. Tworzymy rozmaite, nieprzywiedlne wzajem narracje o rzeczywistości; jedne nich poddają się totalitaryzmowi konkretnej gramatyki, inne zaś opierają się na bezustannym kwestionowaniu własnej prawomocności.

Docieramy do słynnego Rorty'ańskiego konceptu „ironistki”. Każdy człowiek – powiada autor *Przygodności, ironii i solidarności* – dysponuje własnym słownikiem finalnym, czyli „zestawem słów, których używa do uzasadniania swoich działań, swoich przekonań i swojego życia”. Słownik ten jest finalny w tym sensie, że zakwestionowanie wartości jego elementów składowych odbiera możliwość logicznej argumentacji¹⁶. Jedni nie kwestionują prawomocności swojego wokabularza, inni natomiast mają nieustanne wątpliwości co do słownika, konfrontują go z innymi słownikami, trwają w gotowości do ciągłej reinterpretacji własnych przekonań. Ci ostatni właśnie powierzają swoje narracje o świecie żywiołowi ironii:

Będę określał mianem „ironistki”, kogoś, kto spełnia następujące trzy warunki: (1) odczuwa silne i nieustanne wątpliwości co do słownika finalnego, którym aktualnie się posługuje, ponieważ zrobiły na niej wrażenie inne słowniki, słowniki przyjmowane za finalne przez ludzi bądź książki, jakie napotkała; (2) zdaje sobie sprawę z tego, że rozumowanie wyrażone w jej obecnym słowniku nie może ani potwierdzić, ani rozprościć tych wątpliwości; (3) o ile filozofuje na temat własnej sytuacji, nie uważa, by jej słownik był bliższy rzeczywistości od innych słowników, by był w styczności z różną od niej mocą. Ironiści mający skłonność do filozofowania uznają, że wyboru pomiędzy słownikami nie

¹⁴ Tenże, *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*, przeł. J. Grygieńć, S. Tokariew, Toruń 2013, s. 109.

¹⁵ Tenże, *Przygodność, ironia i solidarność*, dz. cyt., s. 40.

¹⁶ Tamże, s. 121.

dokonuje się ani w ramach neutralnego i uniwersalnego metasłownika, ani też usiłując przebić się przez zjawiska ku temu, co rzeczywiste, lecz po prostu wygrywając nowe przeciwko staremu¹⁷.

„Metastabilna” pozycja ironistki polega na tym, że stale ma ona w pamięci kruchość i przygodność własnego wokabularza, że wzbrania się przed przyjęciem wskazań zdrowego rozsądku (będącego przeciwieństwem tak rozumianej ironii) i stale przeciwstawia się tendencjom „metafizycznym” (skłaniającym do pytania o naturę rzeczy). Jest nominalistką i historycystką, czyli uważa, że nie nic nie ma wewnętrznej natury ani rzeczywistej istoty. Swoją tożsamość również odbiera jako nieostateczną (podatną na zmiany) i przygodną (będącą efektem działania przypadku) – stąd poczucie trwałego niezakorzenia:

Ironistkę cały czas niepokoi ewentualność, że urodziła się w niewłaściwym plemienu, że nauczono ją grać w niewłaściwą grę językową. Obawia się, że proces uspołecznienia, który dając jej język, uczynił z niej ludzką istotę, być może dał jej niewłaściwy język, a tym samym uczynił z niej niewłaściwą ludzką istotę. Nie potrafi jednak podać kryterium tej niewłaściwości. Im bardziej zatem odczuwa potrzebę wysłownienia swojej sytuacji w terminologii filozoficznej, tym mocniej uświadamia sobie swój brak zakorzenia¹⁸.

Rozpoznajemy kluczowe wątki, wokół których organizuje się narracja *Schwedenkräuter*: relatywizm poznawczy i pannaracjonizm, związane z nimi „odchylenie” (konieczne rozsuniecie pomiędzy rzeczą a pojęciem, światem a sądem o nim) oraz „przemieszczenie” (przygodność własnego „ja”, będącego skutkiem historycznie określonych gier językowych, i poczucie niezakorzenia). Skazana na autokreację ironistka, będąca główną postacią pisarstwa filozoficznego Rorty’ego i „myślących powieści” Kruszyńskiego, musi wybierać spośród dostępnych wartości (które nie są absolutne) i metafor (które nie są neutralne poznawczo). Powstaje pytanie, w jaki sposób dochodzi do spotkania jednostek zamkniętych w prywatnych językowych obrazach świata? Na jakich warunkach możliwy jest dialog?

¹⁷ Tamże, s. 121–122.

¹⁸ Tamże, s. 124.

Jak dochodzi do zawiązania się wspólnoty? Wedle Rorty'ego ironia stanowi narzędzie rozwijania wrażliwości etycznej.

Służy ona – pisze Andrzej Szahaj – jedynie obronie przed pułapką dogmatyzmu, zabezpiecza przed całkowitym uwiedzeniem przez jakiś słownik. W ten sposób chroni przed fundamentalizmem Wiedzy i Wiary (nie przed wiedzą i wiarą jako takimi!), służąc gotowości do podjęcia ponownej próby autoidentyfikacji przez dialog z innymi, konfrontację własnego słownika z innymi słownikami¹⁹.

Oto miejsce, w którym drogi filozofa i pisarza rozchodzą się. Ten pierwszy konstruuje obraz liberalnego społeczeństwa, w którym zarzucono metafizyczne pytania (o „naturę człowieka”, „naturę Boga”, „naturę prawdy”), a akcenty przesunięto z epistemologii do polityki, to znaczy skupiono się na użyteczności konkretnych opisów świata. Ten drugi przedstawia długie trwanie „metafizyki” – obsesję na punkcie uniwersalnego metasłownika i uporczywość marzenia o przebiciu się przez pozory ku temu, co rzeczywiste, które osłabiają czysto pragmatyczne kryteria rozsądzania pomiędzy różnymi językami i narracjami. Ten pierwszy projektuje idealną sytuację, w której „prawdziwym”, „słusznym” bądź „sprawiedliwym” nazywa się to, co jest rezultatem niezakłóconej komunikacji²⁰, ten drugi natomiast inscenizuje permanentną zapaść komunikacyjną, która uniemożliwia wykrystalizowanie się jakichkolwiek podzielanych wartości. Tam wreszcie, gdzie w miejsce pragnienia obiektywności filozof wstawia pragnienie solidarności, jako jedyne prowadzące do dziejowego postępu²¹, pisarz przedstawia klęskę wszelkich wspólnotowych projektów i historyczny powrót tego samego. W jego prozie dochodzi do rozpoznania przygodności, formułuje się tam również pochwała ironii, nie prowadzą one jednakowoż do jakiejkolwiek solidarności, wręcz przeciwnie – zamykają podmioty w klatkach idiomów i idiosynkrazji. Stoi za tym specyficznie przepracowane doświadczenie historyczne (co przy pomocy gry słów próbowałem wpisać w tytuł

¹⁹ A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 2002, s. 150.

²⁰ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, dz. cyt., s. 115.

²¹ Tenże, *Solidarność czy obiektywność?*, w: tegoż, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 45.

niniejszego szkicu); nim powrócimy do analizy tych splecionych filozoficzno-politycznych wątków, przyjrzyjmy się powieści, która najmocniej uderzyła w nasze zbiorowe narracje.

Wyzwanie mimetyczne

Szkice historyczne. Powieść to dzieło, które rozbudziło nadzieje sporej rzeszy krytyków – i bardzo szybko je zawiodło. Jak wiadomo, w siedem lat po listopadzie 1918 roku już mieliśmy *Przedwiośnie*, *Pokolenie Marka Świdy* i *Generała Barcza*, a w pięć lat po maju 1945 roku nowa epoka przeglądała się już w *Popiele i diamentach* oraz *Jeziorze Bodeńskim*. Po czerwcu 1989 roku część krytyki poczęła wołać o nowe *Przedwiośnie*, domagając się od literatury realistycznego obrazu teraźniejszości, połączonego z ideowymi obrachunkami. Tymczasem przez kolejne lata – tu powołam się na słowa Kazimierza Koźniewskiego – „nie pojawiła się żadna naprawdę wartościowa powieść, która realistycznie próbowałaby pokazać i osądzić – pozytywnie bądź krytycznie – naszą współczesność”²².

Oczekiwanie, że literatura stworzy wiarygodną reprezentację naszego „świata nieprzedstawionego” łączyło się z wezwaniem do porzucenia kwietyzmu i formalizmu, do podjęcia wielkich problemów politycznych i społecznych, do zaprojektowania – wbrew aksjologicznemu zamieszaniu – hierarchii wartości. Druga książka Kruszyńskiego zdawała się podejmować tak sformułowane wyzwanie. Streszczona w nocie wydawniczej, okazywała się

sugestywnym obrazem Polski lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, okresu stanu wojennego i znakomitym portretem pokolenia urodzonych w latach 50. – ludzi zaangażowanych w działalność przeciwko władzom komunistycznym, dla których legalizacja „Solidarności” oznaczała nie tylko przemiany polityczne, ale także zmiany w życiu prywatnym.

Tylko względy marketingowe mogą skłonić do nazwania *Szkiców...* sugestywnym obrazem odchodzącej epoki i portretem

²² K. Koźniewski, *Książki nienapisane*, „Polityka” 1999, nr 33.

wstępującego w nową rzeczywistość pokolenia. Powieść ta stała się szybko koronnym przykładem prozy hermetycznej, co więcej, zarzucano jej bezmyślne roztrwonienie kapitału tematycznego i problemowego:

Czy o tak ważnym, ośmielam się twierdzić, przeżyciu pokoleniowym nie da się już napisać w normalny sposób? (...) 30% społeczeństwa to analfabeci. Cóż oni rozumieją, zrozumieliby, z relacji (??) Kruszyńskiego, gdyby w ogóle sięgnęli po lekturę? Zrezygnowaliby po dwóch stronach. A reszta? Nie jesteście gromadą intelektualistów²³.

Szkice... zostają zdyskredytowane ze względu na niewielką społeczną użyteczność. Nie dają świadectwa swoim czasom i nie kodyfikują przeżyć zbiorowości. I nic dziwnego, bo w powieści Kruszyńskiego wcale nie o zbiorowość chodzi, lecz o jednostkę właśnie, poddaną ciśnieniu polityki, historii, zbiorowości. Zapewne i o tym da się opowiedzieć „w normalny sposób”, ale też z pewnością nie to było ambicją Kruszyńskiego. Przede wszystkim należałoby deszyfrować tę „normalność”, która jest synonimem realizmu. Krytycy wołający o realistyczną powieść współczesną powołują się zwykle na argumenty wspólnotowe:

Zwolennicy tradycyjnego realizmu twierdzą tedy, że prawda odsłaniana przez literaturę, nawet gdy rani, czyni nas mocniejszymi, a proza, która rzetelnie przedstawia świat, staje się jednym z najważniejszych środków społecznej komunikacji. Tymczasem w literaturze ostatniej dekady za mało jest realizmu, Polski, konkretnie, za dużo zaś literatury²⁴.

Pisarstwo Kruszyńskiego ilustruje często opowieści o uwięzieniu realizmu i o kryzysie *mimesis*, o eskapizmie twórców i o „widmie nierzeczywistości”²⁵ krążącym nad naszą literaturą. Co ciekawe, autor deklaruje, że kieruje nim *stricte* mimetyczny imperatyw:

²³ A. Czachowska, *Własne przeżycia, cudza mowa*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 4, s. 63–64.

²⁴ P. Czapliński, *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w prozie lat dziewięćdziesiątych*, w: tegoż, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 194–195.

²⁵ J. Pieszczachowicz, *Wirówka wartości. Szkice o literaturze i kulturze*, Bochnia–Warszawa 2007, s. 351.

Rzecz w tym, aby sprostać rzeczywistości, aby mówić o niej w sposób uczciwy, uważny, pokorny, niemanieryczny²⁶.

Nie ma dla mnie nic bardziej interesującego niż rzeczywistość. Proza, która ulatuje w regiony wyzwolonej wyobraźni, moim zdaniem nie jest ciekawa, ponieważ zanika w niej niespodzianka. Dla mnie prymarna jest rzeczywistość *in crudo*, wcale nie przygody języka, jak wielu krytyków stara mi się wmówić. (...) Chociaż nie ma prostego przełożenia rzeczywistości na język, ani biograficznego konkretnego na tekst literacki²⁷.

Uczciwość pisarska, polegająca na maksymalnym zbliżeniu do rzeczywistości? Pokora i niemanieryczność? Tego rodzaju deklaracje wiele mówią o samoświadomości Kruszyńskiego. W jego pisarstwie realizm zostaje postawiony w stan oskarżenia; norma społecznej komunikacji nie nadaje się do powiedzenia czegokolwiek nowego. Równocześnie – ponieważ rzeczywistość okazuje się nieprzekładalna w prosty sposób na tekst – żaden eksperyment literacki nie zapewni nieproblematicznego dostępu do niej. Złożoność tej postawy często umykała uwadze krytyków, narzekających – jak Mieczysław Orski – na dziwaczność *Szkiców*...

Narrator „powieści” Kruszyńskiego wysiła swą inwencję twórczą, „napina” jak się da wszelkie instrumentarium warsztatowe, żeby to, co można powiedzieć prosto i okrągło, przekazać pośrednio²⁸.

Rzecz w tym, że wysłowienie „proste i okrągłe” polega na fałszowaniu (Irzykowski pisał właśnie o „zaokrągłaniu”²⁹), a upośrednienie – paradoksalnie – może służyć mimezie. Innymi słowy, realistyczna bezpośredniość jest skrywanym zapośredniczeniem, a uczciwa próba „oddania sprawiedliwości” światu zakłada badanie kulturowych i językowych mediacji. Ujmując rzecz jeszcze inaczej – zaufaniu do słownika finalnego przeciwstawia Kruszyński podejście ironiczne, które rodzi permanentne wątpliwości co do

²⁶ *Sprostać rzeczywistości. Zbigniew Kruszyński. Rozmawiał P. Cegielski*, „Gazeta Wyborcza”, 17 października 1997 roku.

²⁷ *Dystans jak powietrze*, dz. cyt.

²⁸ M. Orski, „*Powieść*” w *szkicach*, „Odra” 1997, nr 7–8, s. 122.

²⁹ W *Pałubie* definiował „zaokrąglenie” jako proces łagodzenia życiowych niespójności i niesymetryczności, dopełnianie kształtów, upodobnianie ich do znanych figur, zob. K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław 1981, s. 422.

semantycznej zawartości słów. Ironia chroni przed dogmatyzmem i fundamentalizmem, czyli uwięzieniem w jakimś zamkniętym słowniku, określonym zestawie pojęć oraz wartości, nie staje się jednak (wbrew tezom Rorty'ego) podstawą dialogu i fundamentem wspólnoty. Dywersyjne działania podkopują zastaną normę społeczno-komunikacyjną, ale nie proponują nowej; pozbawiają wszystko „metafizycznego” zakotwiczenia i wydają świat na pastwę niekończącej się gry znaków.

Niemożliwa solidarność

W *Szkicach...* opowieści wielu narratorów sumują się w polifoniczny fresk³⁰. Strategia rozpraszania narracji wywołuje ogólne rozproszenie sensu. Z wielu splatających się ze sobą głosów wyłania się obraz świata, który nie posiada żadnego immanentnego znaczenia, który wystawia się na dowolność interpretacji i ujawnia swoją zależność od języka.

We wszystkich książkach Kruszyńskiego – zauważa trafnie Czapliński – punkt wyjścia wydaje się ten sam: bohaterowie usiłują ogarnąć całość własnego doświadczenia życiowego; dążąc jednak do całości, do syntezy, do połączenia wielości w jedność, odkrywają (tak jak każdy z nas w pewnym momencie), że rzeczywistość zależna jest od języka – że rozkłada się na style, słowa, drobiny leksykalne, szczegóły idiomatyczne. Życiorysy wzięte na języki rozpadają się albo nabierają spójności; ale bez tych języków po prostu nie istnieją³¹.

Bohaterowie *Szkiców...* to kolejne wcielenia niezakorzenionych – są oni niezdolni do nadania życiu nadrzędnego sensu, skazani na nieustanną performację tożsamościową. Świadomi tego, że „odmieniają ich przypadki” (Sz, s. 135), próbują mimo wszystko scalić własne biografie, nadać im spójny fabularny kształt. Taki (daremnny) wysiłek podejmuje główny bohater podczas pobytu w więzieniu. Zaznaczając

³⁰ D. Mazurek, *Sprostac rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*, „Kresy” 1997, nr 4, s. 154.

³¹ P. Czapliński, *Splątane języki*, „Polityka” 1999, nr 36, s. 50.

wyraziście etapy powolnej rekonstrukcji, porządkuje rozproszone momenty życia, nieodmiennie jednak grzęźnie pośród drobnych obserwacji i słownych skojarzeń. Podobny wysiłek podejmuje oficer śledczy, który próbuje ułożyć ze strzępów informacji na temat osadzonego „logiczną zgrabną całość” (Sz, s. 40). To jednak nie może się udać. Metafora „szkicowości” oznacza eseistyczną dygresyjność narracji, ale odnosi się też do biografii bohaterów, która nie może przybrać solidnego kształtu. Sprawy polityczne okazują się nieodmiennie problemami językowymi, niuansami („Więzenie, rozsunięcie miękkie, fonetyka”; Sz, s. 41). Ani historia, ani indywidualny los nie pozwalają się w pełni wypowiedzieć. Narrację zawłaszczają schematy opowieści pokoleniowej, hagiograficzne wzorce opozycjonistycznej biografii, poetyka emigranckiej nostalgii i melodramatyczne klisze – tak że zmienia się ona ostatecznie w „opowieść o kłopotach z mówieniem”³².

Istnieje jednak granica, na której inwencyjna gra językowa zamiera. W obręb opowieści, zdominowanej przez ekscentryczne metaforyzacje i zabawy leksykalne, wdziera się propagandowe pustostłowie:

Staję na tej trybunie z ciężarem ogromnej troski przeciwko bezzasadnej niekiedy drożyznie. Trzeba dziś jasno powiedzieć, że topnieją zapasy i sytuacja w hodowli nabrzmiała niekorzystnie. (...) Panował klimat, nastroje, wypowiedzi, stan zawężonej społecznej świadomości. Zima nie oszczędzała nas, nie przestawał padać śnieg. Ufam, że sprawiedliwie rozliczymy winy, zasługi i potknięcia w uchybieniach. (...) Istotne znaczenie ma piętnastoprocentowy wzrost wydobywania węgla kamiennego, który pozwoli przetrwać trudny okres, już to w formie brykietów, już to koksu (Sz, s. 95).

Kruszyński gromadzi propagandowe klisze i wtłacza je w koślawe zdania, dotknięte redundancją i anakolutem. Taka strategia przywodzi na myśl poezję Nowej Fali (kontekst sugerowany przez samego Kruszyńskiego i przywoływany przez krytykę³³). Język postrzegany jest jako przedmiot manipulacji – aby przywrócić mu

³² D. Nowacki, *Wielkie wczoraj*, Kraków 2004, s. 53. Zob. też: A. Rogala, *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego*, „FA-art” 1999, nr 1, s. 29.

³³ P. Czapliński, *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 140, przyp. 5; Z. Chojnowski, *Historia upodlenia*, „Nowe Książki” 1997, nr 3, s. 56.

moc poznawczą, trzeba mechanizmy manipulacji obnażyć, najlepiej poprzez przejawienie. Warunkiem indywidualnej ekspresji staje się odchylenie od normy, zwłaszcza zaś – od wzorców języka oficjalnego. Kruszyński zbliża się do nowofalowej praktyki zarówno w sferze ideologii artystycznej, jak i na płaszczyźnie konkretnych rozwiązań³⁴, ale równocześnie zamazuje jakikolwiek pozytywny punkt odniesienia. To ostatnie czyni na dwa sposoby.

W kompozycyjnym centrum *Szkiców...* znajduje się fragment, w którym Władza przemawia wprost: bezosobowy głos, wypowiadający się w imieniu enigmatycznego „my”, porzuca ostatecznie skonwencjonalizowany kod i wygłasza tyradę, będącą zlepkim nihilistycznych wyznań i niezawołowanych pogróżek:

Możemy cię załatwić. (...) Możemy ci przypierdolić, zdrowo, tu i teraz. Możemy ci przyjechać hic i w chuj. Od razu sobie zdejmij okulary. (...) Jesteś nasz, bo wszystko jest nasze, wszystko, chuju marny. (...) To my mamy narzędzia, my tworzymy historię. A także geografię, socjologię i inne dyscypliny. I gimnastykę, naczelną z nauk. Bezsilni zazdrośnicy zarzucają nam fałszerstwa. Jakie fałszerstwa? My nie fałszujemy, my tworzymy. Czy czysta twórczość może być fałszywa? (...) Możemy cię załatwić. Możemy zostawić. Ty chuju. Ty Żydzie (Sz, s. 92–93).

W tyradzie tej Władza określa własną istotę, którą nie jest represja, lecz swobodna twórczość, czy też, powtarzając za Foucaultem – mikrofizyczne oddziaływanie jej rozproszonych mechanizmów. Władza wytwarza wiedzę, ustala hierarchę nauk, wyznacza cele i określa środki, jakimi można je osiągnąć; fabrykuje prawdę, produkuje rozumne podmioty; generuje różnice społeczne, tworzy normę, której miarą jest posłuszeństwo i trwale piętnuje nieprawomyślnych jako obcych. Ta „czysta twórczość” wspiera się na nihilistycznym przekonaniu, że „nie ma żadnych wartości, tylko cena” (Sz, s. 94). Naga siła potrzebuje przebrania i dość szybko (cytowana tyrada zajmuje raptem kilka stron) stroi się na powrót w propagandowe pustosłowie. Powyższa wypowiedź uzmysławia jednak, że nie sposób

³⁴ Choćby w powyższym fragmencie odnajdziemy szereg charakterystycznych zabiegów: grę homonimów („klimat, nastroje”), niepoprawne połączenia międzywyrazowe, solecizmy („troska przeciwko drożyźnie”), niezręczności i składniowe kiksy, które wprowadzają logikę absurdu („przetrwąć trudny okres, już to w formie brykietów, już to koksu”).

szukać oparcia w jakiejkolwiek zewnętrznej – obiektywnej, niezależnej od dyskursów – prawdzie (a taki horyzont pojawiał się wszak w nowofalowych deklaracjach³⁵).

To pierwszy ze sposobów wyzbywania się mocnych punktów odniesienia, które towarzyszy ironicznej pracy tekstu. Drugim jest ukazywanie ekspansywności krytykowanych odmian języka, które zarażają całą deskrypcję świata. Narracja *Szkiców*... przejmując typowe cechy nowomowy, szczególnie militarną retorykę:

Na linii strzału przystanęła gospodyni z zakupami. Odeszła, ciągnąc wózek jak trofeum. (...) Kobieta z innym wózkiem wymykała się obławie, w ostatniej chwili przed sygnałem szturm. Ktoś jadł zapalkę, ktoś inny palił papierosa, światło odbite w rozstawionym parawanie infiltrowało podchodzący w górę dym. Huśtawka wystrzeliwała raz za razem nad parkan, rzutka. Zakreśliwszy swój własny rewir wśród obławy, ujęty od ogona, kot idzie po murku (Sz, s. 35).

Opór wobec dyskursu władzy nie ma żadnego punktu oparcia; nie stanowi go język podziemia niepodległościowego (z właściwą mu obfitością patriotycznych haseł i bogoojczyźnianych frazesów), ani żywioł kolokwialnej mowy (która w ogóle się nie pojawia w tej do granic manierycznej prozie). Podmiot mówiący znajduje się we władaniu ironii. Oscyluje pomiędzy słownikami, za którymi stoją obce mu sposoby myślenia (*ratio* komunistycznej władzy i „Solidarnościowy rozum”³⁶). Musi powtarzać przemocowe narracje, a fakt, że powtarza je z krytyczną różnicą, nie staje się źródłem wolności. Postawa konsekwentnej ironistki uniemożliwia uruchomienie narracji wspólnotowej, w efekcie doświadczenie „Solidarności” nie staje się doświadczeniem rzeczywistej solidarności.

³⁵ „Od tego [poezja – J.F.] powinna zacząć. Od nieufności, która oczyści drogę temu, czego wszyscy potrzebujemy. Mam na myśli – to nic nowego, zgoda, ale już niemal zapomnieliśmy, na czym na powinno zależeć – mam na myśli, oczywiście, prawdę”, S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice*, Kraków 2009, s. 395.

³⁶ Zob. S. Kowalski, *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia potocznego*, Warszawa 2009.

„Prawda składa się z morfemów”

W kolejnych książkach Kruszyński kontynuuje dzieło demitologizacji. W *Schwedenkräuter* rozprawiał się z romantycznymi wyobrażeniami o emigracji, w *Szkicach...* przeprowadził rozrachunek z komunistyczną władzą i z antykomunistyczną opozycją. Jego demaskatorskie zabiegi dosięgają wszystkich idealizacji, przypominających swą strukturą systemowe kłamstwa. Ostatnie partie powieści przyniosły znamienne otwarcie perspektywy – i wyznaczyły teren dla przyszłych demaskacji. Oto bohaterowie powracają z emigracji, aby zamieszkać w Polsce wolności i dobrobytu i stworzyć nareszcie szczęśliwą rodzinę. W późniejszych zbiorach opowiadań Kruszyński skupi się na krytyce liberalno-demokratycznej utopii oraz mitologii rodziny.

U progu nowej epoki gwarantem duchowej jedności społeczeństwa miała być narracja antykomunistyczna – jej moc jednak z oczywistych przyczyn słabła. Mity wspólnotowe musiały skonfrontować się z rzeczywistością; doszło – jak to określił Przemysław Czapliński – do

konfliktu pomiędzy anachronicznym przeświadczeniem o jedności i prawdziwym stanem społeczeństwa, które spośród wszystkich jedności akceptuje tylko jedność negocjowania różnic³⁷.

Literatura poczęła eksplorować różnice, skupiła się na inności – demonizowała ją lub dowartościowywała – przy czym w mniejszym stopniu chodziło o różnice etniczne, płciowe czy seksualne, w większym zaś o różnice ideologiczne (dorobkiewiczze i pogrobowcy ustroju) oraz ekonomiczne (biedni i bogaci).

Wydawca reklamował *Na łądach i morzach* jako zbiór opowieści „rozbitków końca wieku”. Z pozoru formuła ta trafia w sedno: były cenzor, analizujący doniesienia wolnej już prasy, wdowa po aparaczyku, nauczycielka niepopularnego języka, żebrak – wszyscy oni nie pojmują istoty przemian społecznych i gospodarczych. Są obcy we własnym kraju, przynależą do świata przegranych i skazanych na wykluczenie:

³⁷ P. Czapliński, *Polska poróżniona*, dz. cyt., s. 203.

Nie pojmuję przekształceń w jednoosobowe spółki. Nie rozumiem, dlaczego nawołuje się do prywaty. Dlaczego ma rację mieć partykularyzm. Łapu-capu zamienia się legitymacje członkowskie na świadectwa udziałów (N, s. 192).

Czy przedstawiając panoramę społecznej marginalizacji, Kruszyński stworzył utwór zaangażowany? Ostatecznie, na kilka lat przed burzliwą dysputą na ten temat, *Na łąkach i morzach* mogłoby zyskać miano „książki pierwszej” – inicjującej dyskusję na ważne społecznie tematy (takie jak bezrobocie, patologie rodzinne, powstawanie neonowomowy, konsumpcjonizm). Kruszyński bez wątpienia jest wyczulony na problematykę ideologiczną i moralną, nie rości sobie jednak ambicji do stawiania doraźnych diagnoz. Inność zostaje uwolniona, a następnie zneutralizowana w obrębie relatywistycznej perspektywy filozoficznej.

Opowiadanie *Ruptura cordis* to monolog wdowy po wysoko postawionym działaczu. Aby dowieść czystych intencji męża, rekonstruuje ona wydarzenia minionych dziesięcioleci, przedstawiając akcenty i dekonstruując narrację wolnościową „Solidarności” („Naprawdę głodowali o pełny kołdun. Niejadkowie, którzy oddają się częściej propagandzie”; N, s. 61). Stefan, wierny swoim przekonaniom ideowiec, sam demaskował różnego rodzaju nadużycia („prowadził przeciw nim dziennik, niczym Gombrowicz”; N, s. 58). Jego śmierć okazuje się „precyzyjnym, bezlitosnym atakiem na serce” (N, s. 59), zaplanowanym przez politycznych adversarzy. Rzecz jasna ani na chwilę nie zapominamy, że tę wersję wydarzeń przedstawia wdowa po zmarłym – i „wdowa systemu” (N, s. 64) – niemniej nie dysponujemy żadnym innym punktem widzenia. Wszystkie dokumenty, wraz z dziennikiem bohatera, trafiają na całopalny stos; nie ma opcji, by skonfrontować ze sobą różne opisy świata i pokusić się o odzyskanie niesubiektywnej prawdy.

Tytułowe opowiadanie zbioru jest z kolei monologiem jednego modelowego „metafizyka”. Narrator, którego wieku ani profesji nie będzie dane nam poznać, oddaje się pilnowaniu porządku na miejskim parkingu. Jego maniakalne relacje o osobach łamiących przepisy podszyte są awersją do chaosu i dowolności. Dąży do ustanowienia wiernego maksymalnie odwzorowania rzeczywistości. Totalizujące myślenie ujawnia szybko swoją totalitarną podszewkę: Mnie patronuje idea porządku, wizja, która, wierzę, doczeka się swego czasu, wypełni się i wypleni chwasty” (N, s. 18). Bohater próbuje

w końcu interweniować (upomina pewną kobietę za nieprzepisowe parkowanie), ale spotyka się natychmiast z wrogą reakcją tłumu i zmuszony jest uciekać. Chroni się na powrót w swoje paranoiczne rojenia, do których świat zewnętrzny nie ma przystępu („zamyka się dla żeglugi akwen”; N, s. 19).

W opowieści samowolnego parkingowego uderza kostyczność języka („w trosce o integralność byłem zmuszony do odwrotu” – tak relacjonuje swoją ucieczkę przed wrogim tłumem; N, s. 17). Podobnie w pozostałych opowiadaniach; ich bohaterami są puryści i monomaniacy, uwięzieni w światach zrobionych ze słów, domorośli „metafizycy” ponawiający pytania o wewnętrzną naturę rzeczy, przepelnieni wiarą w adekwatność swoich słowników finalnych. Ich rzeczywistości językowe, zbudowane na mocnych przekonaniach i paranoicznych totalizacjach, przemieniają się we wsobne, samowystarczalne uniwersa.

Kruszyński rozwija myśl, zgodnie z którą każda idea i każda wiara posiada tekstualny charakter: „warto pamiętać, że prawda składa się z morfemów” (N, s. 27). Wszyscy żyjemy pośród słownych miraży, nasze „życie nie ma tajemnic, rozdarte przez słownik i składnię” (N, s. 103). Wszyscy kształtujemy rzeczywistość w projekcie „bez mała teologicznym” (N, s. 139). Również nasza tożsamość zależy ściśle od języka, gdyż „«ja» jest kimś innym, «ja» nie istnieje poza samym aktem wypowiedzenia” (N, s. 32). W duchu iście neo-pragmatystycznym zamazuje mocną dychotomię słowa i realności, gdyż nie ma innej rzeczywistości niż opowiedziana, a kształtujące ją słowa wypowiedane są zawsze z określonej perspektywy. Ale jego proza nie zawiera żadnego pozytywnego, antymetafizycznego projektu. Pojawiające się w niej postaci „ironistek”, świadomych przygodności własnego słownika, pozostają głęboko nieszczęśliwe i trwale wyobcowane.

Wieczny potwór

Kruszyński wydaje się jak najdalszy od zaangażowania w debaty polityczno-społeczne; w kolejnych książkach (*Powrót Aleksandra*, *Kurator*) nadal opisuje perypetie życiowe „przemieszczonych”, którzy pozostają wyobcowani niezależnie od realiów ustrojowych,

społecznych czy obyczajowych – gdyż żadne okoliczności „nie sprzyjają zbliżeniu” (PA, s. 25). W warunkach liberalnych alienację potęgują nowe środki komunikacji (Kruszyński podejmuje czarną mitologię „telerodziny”³⁸ oraz nowych mediów). Skazani na *small talk* – na rozmowy „kodowane w jednostkach elementarnych, zbyt prędkie, aby dało się tu zmieścić jeszcze jakiś rabat” (PA, s. 70) – trwają w sieci relacji, które sprowadzają się do wymiany komunałów lub niecelnych replik:

– Widziałeś tamten odkurzacz? Przydałby się taki, z potrójnym filtrem dla alergików – sugerowała, że teraz alergeny zaatakują ich w domu.

– I można – odpowiadał – w zależności od ustawienia, rozmrażać zamrożone pieczywo, robić tosty, a zapiekanki zapiekać nadzieniem (PA, s. 60).

Niektórzy podejmują wysiłki, aby wykroczyć poza własną subiektywność ku innemu. Uniemożliwia im to jednak albo nadmierne zaufanie do własnego słownika (blokujące opcję translacji i redefinicji pojęć), albo ironiczne wątpliwości co do każdego słownika. Rorty powiada, że modelowy ironista dąży usilnie do nawiązania dialogu, gdyż tylko rozmowa

pozwala mu uporać się z wątpliwościami, zachować całość siebie, utrzymać swoją sieć przekonań i pragnień na tyle spójną, by móc działać³⁹.

Sześciu narratorów z *Powrotu Aleksandra* podejmuje rozpaczliwe i daremne próby komunikacji: poszukują „drugiej połówki” (*Czat, Spotkanie z Marią*), pragną zrozumieć kogoś bliskiego, a obcego (*Nulla, Marrakech*), poznać pełną prawdę o człowieku (*Spis respondentów*) lub o przeszłości i o sobie samym (*Powrót Aleksandra*). Nawiązywanie relacji i osuwanie się w samotność, pozorne zbliżenia i nieuchronne rozstania, iluzja porozumienia i rzeczywista obcość – tak streścić by można ich perypetie. Zamieszkują oni późnonowoczesny świat, w którym wolność zdefiniowana została jako „uznanie przygodności”⁴⁰, nie doszło jednak do systemowej zmiany polegającej na odwróceniu hierarchii (zastąpienie obiektywności solidarnością,

³⁸ U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002, s. 148–149.

³⁹ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, dz. cyt., s. 285.

⁴⁰ Tamże, s. 84.

pewności – nadzieją). Projekt ponowoczesnej terapii⁴¹ i ufundowania niefundamentalistycznego humanizmu nie powiódł się, mrzonki o nowej *communitas* skapitulowały w obliczu niezbywalnej samotności jednostek. Ich prywatne narracje nijak nie mogą się połączyć w przestrzeni publicznej.

Wszystkie te wątki powracają w tytułowym opowiadaniu zbioru, będącym próbą osobistego bilansu, rozliczenia z przeszłością, postawienia pytań o zbiorową i jednostkową tożsamość, o stosunek prywatności do historii. Aleksander to postać najgłębiej osadzona w autobiograficznym konkrety; oto inteligent, który był represjonowany w komunistycznej Polsce i wyemigrował do Szwecji, gdzie podjął pracę na uniwersytecie, po wielu latach powraca do ojczyzny. Przybywa nierozpoznany – jego anonimowość potwierdza milczenie gazet i nieobecność ludzi, których znał. Nawet nie próbuje się z nimi kontaktować, zresztą – możliwość porozumienia z kimkolwiek wydaje się bliska zeru. Przemiany, które przeorały kraj i cały kontynent, tylko powiększają komunikacyjny chaos („wszystko znów wymyślano od początku, Europę, historię, nawet leksykę, tak że trudno było się porozumieć za pomocą słów dawnych”; PA, s. 90). Pozostaje mu pielgrzymowanie do znanych miejsc, uparte tropienie przeszłości – które intuicyjnie postrzega jako sposób na uzyskanie samowiedzy. Jednak stacje jego pielgrzymki znaczone będą kolejnymi deziluzjami.

Wędrując po rodzinnym mieście, chcąc nie chcąc powierza się żywiołowi sentymentalnego wspominania – notuje „samozapłon nostalgii, metafizyczne skurcze w łydce, nadprodukcję smętnych aforyzmów na temat dystansu” (PA, s. 105) – i oddaje się konwencjonalnym, pustym rytuałom. Krąży w pobliżu więzienia, w którym był osadzony, ale jest jak najdalszy od „choroby więziennej” – by posłużyć się tytułem utworu Janusza Andermana. Zamiast idealizować przeszłość, deheroizuje ją; zamiast widzieć w swojej martyrologicznej przeszłości ostoję sensu, przedstawia ją jako życiową klęskę. Więzienie, które było „triumfem kolektywu” („wspólne posiłki, spacer zawsze w tym samym kółku i wieczorna nawijka na jedną szpulkę”; PA, s. 96), nie pozwalało ani na myślową samodzielność, ani na pełne utożsamienie się z patriotyczną ideą. Po pewnym czasie Aleksander zbacza z pątniczej trasy; zamiast spotkać się z ludźmi, których znał,

⁴¹ M. Musiał, *Filozofia Richarda Rorty'ego jako terapia kulturowa*, Bydgoszcz 2014, s. 92.

błąka się po knajpach, trafia nawet do salonu masażu i umawia się z prostytutką. Masturbacja, a następnie płatny seks w pokojowym hotelu pogłębiają jedynie poczucie alienacji. Namiastka bliskości przynosi chwilowe uczucie ulgi – to zrytualizowana relacja, niewymagająca emocjonalnego zaangażowania („inni muszą wytrzymać całe życie, on – już niecałą – godzinę”; PA, s. 149), ale równocześnie stanowi kluczowy moment tej nieudanej pielgrzymki. Aleksander czuje, że nie ma nic wspólnego ze sobą niegdysiejszym, że dawny świat przeminął i nie rozpozna się w jego niejasnym (zafalszowanym) obrazie. Nostalgiczna podróż politycznego uchodźcy zmienia się w banalną seksturystykę.

To również opowieść o niemożliwym porozumieniu z innym i o nieosiągalnym samorozumieniu – „przemieszczenie” oznacza „przedawnienie” dawnego „ja”⁴². Dwa paszporty, jakimi dysponuje Aleksander, to znak rozszczępionej osobowości. Paszport to przecież dokument poświadczający tożsamość poza granicami kraju: Aleksander jest zawsze na obczyźnie, na wieczystej zsyłce – i w trakcie wiecznego powrotu. Cykl pozornych zbliżeń (do innych, do siebie samego), fałszywych utożsamień (ze wspólnotą, z ideą) oraz objawień alienacji powtarza się w tej samej postaci wiele razy, a złudna perspektywa palingenezy mocnej podmiotowości odsuwa się coraz dalej. Tak wygląda „potwór Aleksandra” (PA, s. 173–174): wieczny powrót obcości odkrywa swoją monstrialność.

Kruszyński odrzuca idee wspólnotowe, religijne pocieszenia i humanistyczne frazesy, redukuje człowieka do zwierzęcia językowego, wrzuconego w obcy świat. Twierdzi, że tylko za sprawą spójności naszych słowników oraz wywiedzionych z nich opisów nie dostrzegamy uniwersalnej katastrofy – dlatego, mimo iż „życie jest kataklizmem, nie obowiązuje stan klęski żywiołowej” (PA, s. 12). Ten antymetafizyczny punkt wyjścia staje się podstawą oryginalnego projektu ironicznego, który zakłada ciągłe prowokowanie bankructwa usensawiających narracji, nieustanną dekonstrukcję filozoficznych, ideologicznych i tożsamościowych fikcji. Ale postawa ironiczna – podkreślmy jeszcze raz, inaczej niż w namyśle Rorty’ego – uniemożliwia pomyślenie społecznej solidarności. Znajdujemy się w świecie radykalnie odczarowanym, dystansujemy metafizyczne narracje i faktycznie zbliżamy się do punktu „w którym wszystko – nasz język,

⁴² R. Ostaszewski, *Powrót Aleksandra*, „Gazeta Wyborcza”, 20 lutego 2006 roku.

nasze sumienie, naszą wspólnotę – traktować będziemy jako wytwór czasu i przypadku”⁴³, to jednak nie ożywia wspólnotowej nadziei. Rorty wywodzi z relatywistycznych przesłanek mocny projekt etyczno-polityczny (w czym dostrzec można modernistyczne *credo* ulokowane wewnątrz postmodernistycznej koncepcji). Kruszyński kreśli jednolity, monochromatycznie czarny obraz ponowoczesności, która potęguje entropiczne procesy, sprzyja atomizacji i alienacji.

Permanentna dywersja

W *Ostatnim raporcie* pisarz ponownie sięga po temat gorący. Tę – by raz jeszcze posłużyć się notą wydawcy – „wstrząsającą historię agenta służb specjalnych, który był zarazem bohaterem opozycji” można czytać jako głos w bieżących sporach. Kruszyński włączy się w debatę nad polityką historyczną, sposobami administrowania przeszłością i konstruowania zbiorowej pamięci. Jego dzieło jest jednak interwencją szczególnego rodzaju; nie opowiada się po żadnej ze stron, nie wpisuje się w żadną istniejącą narrację, zamiast tego zmusza nas do namysłu nad samym procesem tworzenia opowieści, wraz z jego etycznymi i poznawczymi uwarunkowaniami.

Ostatni raport to powieść o dorastaniu w realiach PRL-owskiego „realnego socjalizmu”, epoce trudnych wyborów ideowych i nieuniknionych uwikłań politycznych. Uzdolniony literacko, obdarzony świetnym zmysłem obserwacji student filologii polskiej zostaje zwerbowany przez Służbę Bezpieczeństwa i zmuszony do prowadzenia „podwójnego życia” tajnego współpracownika. Gdy jego markowane zaangażowanie w ruch opozycyjny zostaje wzięte za dobra monetę, rozpoczyna grę na dwa fronty jako podwójny agent: donosiciel i konspirator równocześnie. Jego życie przemienia się w komedię omyłek, podszytą dramatem samotności i straconych złudzeń. Z pozoru fabuła układa się w łatwo rozpoznawalny wzór Bildungsroman, czyli powieści o dojrzewaniu, w tym przypadku: dojrzewaniu do życiowej klęski, o której przesądził młodzińczy grzech. Pod piórem innego pisarza historia ta mogłaby obrócić się w moralitet, w pouczającą

⁴³ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, dz. cyt., s. 49.

przypowieść o słabości, na której żeruje diabeł Historii. U Kruszyńskiego, jak zwykle, diabeł tkwi w szczegółach.

Losy Grzegorza (którego imię raz tylko pojawia się na kartach powieści) toczą się na tle zdewastowanego pejzażu społecznego lat 70. i 80. Jego ojciec – prowincjonalny lekarz, prowadzący pokątnie prywatną praktykę medyczną, i dziadek – przedwojenny architekt, w nowej rzeczywistości zmuszony do handlu ortalionem, to postacie obrazujące pauperyzację inteligencji w powojennej Polsce. Dla młodego adepta polonistyki współpraca z SB okazuje się najprostszą ścieżką awansu. W zamian za podpisanie lojalki Grzegorz otrzymuje paszport. Swoje rozliczne podróże (Szwajcaria, Niemcy, Francja) opłaca regularnie składanymi raportami, podobnie jak etat, który czeka na niego po powrocie do kraju. Kruszyński wskazuje w precyzyjny i beznamiętny sposób uwarunkowania, które determinują nasze życiowe wybory. Równocześnie nie stara się tłumaczyć swego bohatera, któremu przydaje wiele antypatycznych rysów: skrajny egoizm (który ujawnia się na przykład wówczas, gdy defrauduje on środki pochodzące z publicznych zbiorów i inwestuje je na giełdzie), megalomanię, skłonność do manipulowania najbliższymi.

Sprawa mocno się komplikuje, kiedy Grzegorz przystępuje do Studenckiego Komitetu „Solidarności” i zasila szeregi dysydentów. Niby nadal uczestniczy w grze pozorów, pozostając na usługach władz. Problem w tym, że jego zaangażowanie w aktywność opozycyjną jest w równej mierze autentyczne i nieklamane, co kolaboracja z reżimowymi spec służbami. Z tym samym zapałem rozprowadza drugoobiegową prasę i raportuje o tym nielegalnym procedurze, równie ochotczo bierze udział w konspiracyjnych zebraniach i denuncjuje ich uczestników, z jednakową pasją organizuje podziemie stanu wojennego i donosi o kulisach wywrotowej działalności. Ta podwójność stanowi największą zagadkę *Ostatniego raportu*, znacznie ważniejszą, jak sądzę, niż fabularne rozwiązanie całej intrygi (zdemaskowany jako TW, opuszczony przez swoich protektorów, Grzegorz trafia do więzienia, z którego wychodzi na mocy amnestii po przemianach ustrojowych, by zostać pracownikiem UOP-u, a następnie ambasadorem w Sztokholmie). Protagonista kreuje fikcyjne tożsamości w rzeczywistości, która sama w sobie przypomina potężną grę pozorów.

Zmagania sił politycznych są niczym groteskowy teatrzyk marionetek, a konflikt idei przybiera postać słownej szermierki, w której wszystkie dyskursy – drewniany język propagandy, trockistowskie

komunały, bogoojczyźniane frazesy – ujawniają swoją wewnętrzną pustkę. Ofiarą tych językowych miraży pada sama rzeczywistość. Ofiarą wspólnotowych fikcji staje się zaś autentyczna wspólnota. Paradoksalnie, w pewnym sensie Grzegorz zachowuje swoją niewinność: dokonuje jednoznacznych (choć wzajemnie sprzecznych) wyborów, pozostając przy tym kimś obcym, wyalienowanym względem zbiorowych wier i obłędów.

Kruszyński ponownie ujawnia się jako pisarz skupiony na detalu, jako badacz egzystencjalnych drobin, z których składa się nasze życie. Ta postawa pozwala rozpoznać rzeczywistość w jej materialnej gęstości, w jej fragmentaryczności i wieloznaczności, umożliwia wreszcie wyjście poza gotowe schematy i uniknięcie pochopnych generalizacji. Pisarz udostępnia nam przeszłość w całej jej wieloznaczności i nieoczywistości, uchyla istniejące narracje o PRL-u, dysydenckie i decydenckie, heroiczne i inkwizytorskie. Nakłada na siebie dwie opowieści, dotąd wiodące niezależne żywoty – o wrednym donosicielu i o szlachetnym opozycjoniście – mnożąc opisy świata i oddając w ten sposób swoistą palimpsestowość naszego życia.

Działanie takie ma jednak swoją cenę. Ironiczna strategia przyjęta przez pisarza trzyma na dystans nie tylko dyskursy normujące i normalizujące, ale też nienormatywne języki filozofii, które projektują obrazy autentycznej wspólnotowej więzi. Literacka maszyna do myślenia niweczy wszelką możliwość niedogmatycznej solidarności, ta ostatnia istnieje jedynie *per negationem* – jako niepochwytana tęsknota, ulotne widmo nawiedzające nasze przygodne języki.

W ten sposób wracamy do zarysowanego na wstępie sporu Filozofii z Literaturą. W jego ostatniej, mocno paradoksalnej odsłonie to filozof dowodzi wyższości literatury nad innymi opisami świata. Kultura literacka, jak twierdzi Rorty,

zastąpiła zarówno religię, jak i filozofię, nie znajduje zbawienia ani w niepoznawczej relacji z osobą pozaludzką, ani w poznawczej relacji ze zdaniem, lecz w niepoznawczych relacjach z innymi ludźmi (...). Ten rodzaj kultury porzuca przesłankę wspólną religii i filozofii – że zbawienie musi pochodzić z relacji człowieka z czymś, co nie jest jeszcze jednym wytworem człowieka⁴⁴.

⁴⁴ R. Rorty, *Filozofia jako gatunek przejściowy*, w: tegoż, *Filozofia jako polityka kulturalna*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009, s. 150.

Rorty powiada, że onegdaj oczekiwaliśmy zbawienia od Boga, później od filozofii, współcześnie zaś możemy oczekiwać go od literatury. Filozofia nie mieni się już językiem uprzywilejowanym, nazywa siebie samą jednym z gatunków literackich i oddaje prym fikcji, która znacznie skutecznie „poszerza granice ludzkiej wyobraźni”⁴⁵. Stoją za tym rzecz jasna argumenty *stricte* pragmatyczne: to w obrębie kultury literackiej powstaje nowy typ wrażliwości, na który składają się zapomnienie o iluzji „zbawiennej prawdy”, skupienie na autokreacji i na ćwiczeniach z empatii. To literatura poszerza rozumienie zaimka „my”, zapewniając moralny postęp zachodniej kultury⁴⁶ i wspomagając budowanie społeczeństwa wolnego od okrucieństwa i cierpienia.

Kruszyński tworzy prozę o ambicjach filozoficznych; snuje rozważania teoriopoznawcze i antropologiczne, kreuje postaci nieustrudzonych poszukiwaczy sensu („metafizyków”) i opisuje życiowe „przypadki” konsekwentnych ironistek. Skupia się na tym, co jednostkowe i idiosynkratyczne, a jednak jego proza nie włącza się w pracę „uwrażliwiania na cierpienie”, budowania solidarności „z drobnych kawałków” prywatnych światów⁴⁷. Wprawiona w ruch ironiczna maszyna nicuje obrazy możliwego porozumienia. Ironicznemu przepracowaniu podlega też sama idea solidarności (za czym stoi ambiwalentne doświadczenie z epoki historycznej „Solidarności” oraz czasów przemian ustrojowych). Maszyna ta potęguje bez końca grę różnic, pomnaża obcość, oddaje się permanentnej dywersji. A czyniąc tak, przekreśla wiarę, którą pokłada w niej filozofia. Niszczy most, który miał prowadzić od prywatnej ironii do liberalnej nadziei i odmawia przyjęcia narzucanej jej roli: nie chce stać się językiem pojednania.

⁴⁵ Tamże, s. 166.

⁴⁶ R. Rorty, *Heidegger, Kundera, Dickens*, przeł. M. Kwiek, w: *Miedzy pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, red. A. Szahaj, Toruń 1995, s. 79–100.

⁴⁷ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, dz. cyt., s. 153.

BIBLIOGRAFIA

1. Maszyna do myślenia (wstęp)

- Badiou A., *Petit Manuel d'inesshétique*, Paris 1998.
- Breton A., *Les Pas Perdus*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. I, Paris 1988.
- Campion P., *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris 1996.
- Cascardi A.J., *Literature and Philosophy*, New York 2014.
- Danto A.C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.
- Edmundson M., *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: A Defence of Poetry*, Cambridge 1995.
- Filozofia i literatura. Antologia tekstów*, red. A. Głąb, Warszawa 2011.
- Filozofia i wielka literatura. Hermeneutyka wybranych dzieł literackich*, red. J. Marzęcki, Warszawa 2005.
- Filozoficzne inspiracje literatury*, red. M. Cyzman, K. Szostakowska, Toruń 2006.
- Fuller S., *When Philosophers Are Forced to Be Literary*, w: *Literature as Philosophy. Philosophy as Literature*, ed. D.G. Marshall, Iowa 1987.
- Franczak J., *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017.
- Iser W., *Zmienne funkcje literatury*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.
- Kundera M., *Zastona*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006.
- Kuźma E., *Figuralność literatury i filozofii*, w: *Literackość filozofii – filozoficzność literatury*, red. B. Sienkiewicz, T. Sobieraj, Warszawa 2009.
- Kwiek M., *Filozofia a nauka i literatura w ponowoczesności. Kilka uwag*, „Principia” 1998, t. XXI–XXII.
- Lacoue-Labarthe P., *Typografie*, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014.

- Macherey P., *À quoi pense la littérature? Exercice de philosophie littéraire*, Paris 1990.
- Mackey L., *An Ancient Quarrel Continued: The Troubled Marriage of Philosophy and Literature*, Christchurch 1988.
- Mackey L., *The Philosophy of Genre and the Genre of Philosophy*, w: *Dialectic and Narrative*, eds. T.R. Flynn, D. Judovitz, New York 1993.
- Michalski M., *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.
- Rewers E., *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996.
- Rickman H.P., *Philosophy in Literature*, London 1996.
- Sabot P., *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris 2002.
- Sławiński J., *Postłowie zamiast wstępu*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna: studia*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982.
- Zagajewski A., *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007.

2. W poszukiwaniu utraconej bezczelności. „Ferdydurke” i cynizm

- Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
- Boryś W., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2010.
- Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1984.
- Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012.
- Foucault M., *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, Paris 2009.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Kraków 2012.
- Gombrowicz W., *List do ferdydurkistów. Wywiady, odpowiedzi na ankiety, listy do redakcji czasopism*, Kraków 2004.
- Gombrowicz W., *Pornografia*, Kraków 2011.
- Gombrowicz W., *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 2012.
- Rydzek W., „*Libertas dicendi*”. Z genealogii pojęcia parezji, „*Teksty Drugie*” 2012, nr 3.
- Shea L., *The Cynic Enlightenment. Diogenes in the Salon*, Baltimore 2010.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011.
- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008.
- Sloterdijk P., *O ulepszeniu dobrej nowiny. Piąta „ewangelia” Nietzschego. Mowa wygłoszona w Weimarze, 25 sierpnia 2000 r., z okazji setnej rocznicy śmierci Fryderyka Nietzschego*, przeł. T. Słowiński, Wrocław 2010.

- Sloterdijk P., *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012.
- Sloterdijk P., *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie*, przeł. A. Żychliński, „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 4.
- Sloterdijk P., *Teoria krytyczna umarła*, przeł. A. Serafin, „Kronos” 2012, nr 3.
- Stern A., Wat A., *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992.
- Wróbel S., *Krytyka, satyra, sarkazm. Karnawał Petera Sloterdijka*, „Kronos” 2012, nr 3.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielowski, Wrocław 2009.

3. Maszyny antropologiczne w dramaturgii Tadeusza Różewicza.

- Agamben G., *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.
- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.
- Agamben G., *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, przeł. J. Gayraud, Paris 2002.
- Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- Agamben G., *Otwarte (fragmenty)*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.
- Agamben G., *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Agamben G., *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Anderson J.P., *Conrad's Lord Jim: Psychology of the Self*, Boca Raton 2005.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Goreń, A. Goreń, Warszawa 1975.
- Baluch W., Sugiera M., Zajac J., *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2002.
- Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
- Burkot S., *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987.
- Conrad J., *Lord Jim*, przeł. A. Zagórska, BN II 188, Wrocław 1978.
- Dąbbski S., *Egzekutor*, Warszawa 2010.
- Dorak-Wojakowska L., *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Drewnowski T., *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.

- Filipowicz H., *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000.
- Gębala S., *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978.
- Górska I., *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*, Poznań 2004.
- Janion M., *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Levi P., *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007.
- Miłosz C., *Różewicz w roku 1996*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 42.
- Mościcki P., *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena*, Warszawa 2012.
- Niziołek G., *Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004.
- R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Piwińska M., *Różewicz, romantyzm, awangarda*, „Dialog” 1969, nr 7.
- Przyboś J., *Zapiski polemiczne*, „Poezja” 1967, nr 6.
- Ratajczak M., Szadkowski K., *Agamben: instrukcja użycia*, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000.
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w: tegoż: *Proza*, t. 2, Kraków 1990.
- Różewicz T., *Słowo o żołnierzu polskim*, „Czyn Zbrojny”, 2 lutego 1944 roku.
- Różewicz T., *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972.
- Różewicz T., *Utwory zebrane. Dramat*, t. 1–3, Wrocław 2005.
- Śliwiński P., *Przygody z wolnością – uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
- Vogler H., *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1969.
- Werner A., *Sen o nicości*, w: *Polskie, arcy-polskie...*, Warszawa 1987.
- Wiśniewska L., *Między biegunami i na pograniczu (O „Białym małżeństwie” Tadeusza Różewicza i poezji Zbigniewa Herberta)*, Bydgoszcz 1999.

4. Powieść, archiwum i miejsce pamięci. Wokół „Pierwszej świętności” Leopolda Buczkowskiego

- 1945/1946. *Relacja Rudolfa Redera spisana przez Nelli Rost*, w: *Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalonych i zeznaniach polskich świadków*, Lublin 2013.
- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Barańczak S., *Krwawy karnawał*, „Teksty” 1973, z. 4.

- Barańczak S., *W kręgu zagadnień recepcji twórczości nowatorskiej (Na przykładzie prozy Leopolda Buczkowskiego)*, w: *Tradycja i nowoczesność*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1971.
- Błażejowski T., *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 1991.
- Błoński J., *Bezdroże*, „Życie Literackie” 1967, nr 42.
- Bojarska K., *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Warszawa 2012.
- Buczkowski L., *Czarny potok*, Warszawa 1986.
- Buczkowski L., *Dwanaście listów*, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. J. Tomkowski, Ossa 2005.
- Buczkowski L., *Pierwsza świetność*, Kraków 1978.
- Buczkowski L., *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984.
- Buryła S., *Postowie*, w: L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, oprac. S. Buryła, R. Sioma, Olsztyn 2001.
- Buryła S., *Prawda mitu i literatury: o pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Kraków 2003.
- Buryła S., *Żydowskie złoto – czym jest?*, w: *Tematy (nie)opisane*, Kraków 2013.
- Chmielewska K., *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, Kraków 2005.
- Derrida J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris 1995.
- Derrida J., *Papier Machine*, Paris 2001.
- Didi-Huberman G., *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Kraków 2011.
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Warszawa 1997.
- Falkiewicz A., *Apo(s)tropy*, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. J. Tomkowski, Ossa 2005.
- Federman R., *The Necessity and Impossibility of Being a Jewish Writer*, <http://federman.com/rfsr5.htm>.
- Foucault M., *A priori historyczne i archiwum*, w: *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 2002.
- M. Głowiński, *Soc-parasizizm*, w: *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o kulturze zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Wprowadzenie*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, Kraków 2005.

- Gross J.T., *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011.
- Grynberg H., *My, Żydzi z Dobrego*, w: *Monolog polsko-żydowski*, Wołowiec 2012.
- Grynberg H., *My, Żydzi z Dobrego. W sześćdziesiątą rocznicę*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 12.
- Grynberg H., *Prawda nieartystyczna*, Wołowiec 2002.
- M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987.
- Janion M., *Otwarcie depozytów oraz Wojna i forma*, w: *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 2007.
- Janion M., *Zagadka Zofii Kossak-Szczuckiej*, w: *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*, red. B.A. Polak, T. Polak, Poznań 2011.
- Kalin A., *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: *Zimą bywa się pisarzem. O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008.
- Karpowicz A., *Archiwum. Techniki Leopolda Buczkowskiego – „spisz”*, w: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.
- Kijowski A., *Czas trwogi*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 45.
- Kuwałek R., *Obóz zagłady w Bełżcu*, Lublin 2010.
- Kuwałek R., *Relacje i zeznania Rudolfa Redera*, w: *Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalałych i zeznaniach polskich świadków*, Lublin 2013.
- LaCapra D., *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
- Lang B., *Nazistowskie ludobójstwo: akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006.
- Lang B., *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- Langer L.L., *Admitting the Holocaust*, New York 1995.
- Langer L.L., *Neutralizowanie Holocaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- Lenartowicz K., *Architektura trwogi*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- Levi P., *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007.
- Maciąg W., *Zabawa na cmentarzu*, w: *Opinie i wróżby. Proza i krytyka polska dnia bieżącego*, Kraków 1963.

- Małczyński J., *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełżcu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Milchman A., Rosenberg A., *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003.
- Momro J., *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.
- Nancy J.-L., *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Nie ma powrotu do przeszłości. Rozmowa z Janem Błońskim, krytykiem literackim*, „ItD.” 1981, nr 13.
- Nycz R., *Kolaż literacki: przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- O kompleksach literatury dworskiej. Rozmowy z Tomaszem Burkiem część druga*, „Student” 1981, nr 16.
- Owczarek B., *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.
- Pollack M., *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.
- Polsko, czego ty ode mnie chcesz*, rozmowa J. Leociaka z H. Grynbergiem, „Nowe Książki” 1994, nr 3.
- Przyboś J., *Oświęcim*, w: *Na mojej ziemi był Oświęcim...*, red. A.A. Zych, Oświęcim 1987.
- Reder R., *Bełżec*, Kraków 1999.
- Rosenfeld A.H., *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcovicz, Warszawa 2003.
- Rothberg M., *Drut kolczasty świata powojennego*, przeł. K. Bojarska, w: *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014.
- Sandauer A., *Pod czy ponad*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8.
- Sendyka R., *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Skrabek D., *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, w: *Zimą bywa się pisarzem. O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008.
- Śpiewak P., *Przedstawianie nieprzedstawialnego*, w: *Sztuka polska wobec Holocaustu*, Warszawa 2013.
- H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- Tokarska-Bakir J., *Syn marnotrawny dziesięć lat później*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4.

- Uniłowski K., *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999.
- Werner A., *Polskie, arcy-polskie...*, Londyn 1987.
- Wiedemann A., *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2.
- Wiesel E., *Entre deux soleils*, Paris 1970.
- Wójcik J., *Portret z pamięci*, „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 14.
- Zawodna M., „[...] pośrodku lasu była wielka, jasna polana”. Powojenna historia terenów byłego obozu zagłady w Bełżcu, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Pasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2009.

5. Szaleństwo i literatura.

Przypadek Jerzego Krzysztonia

- Benedict R., *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2002.
- Bitka Z., *Wędrowanie do kresu cierpienia. Motywy archetypowe i symboliczne w prozie Jerzego Krzysztonia*, Opole 2001.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007.
- Bourdieu P., Passeron J.-C., *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Warszawa 2006.
- Brądkiewicz B., *Psychiatria radziecka jako instrument walki z opozycją polityczną w latach 1918–1984*, Toruń 2004.
- Canguilhem G., *Normalne i patologiczne*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Warszawa 1997.
- Durkheim E., *Zasady metody socjologicznej*, przeł. J. Szacki, Warszawa 2000.
- Foucault F., *Choroba umysłowa a psychologia*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000.
- Foucault F., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987.
- Foucault F., *Maladie mentale et psychologie*, Paris 1962.
- Foucault F., *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.
- Foucault F., *Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, Warszawa 1999.

- Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyński, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005.
- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Kowalczykowska A., *Szaleństwo jako dramat i wyzwanie*, w: tejże, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978.
- Krzysztoń J., *Obłąd*, t. I–III, Warszawa 1983.
- Markowski M.P., *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Piątkowski W., *Socjologia choroby. Analiza wybranych koncepcji badawczych*, w: *Choroba jako zjawisko społeczne i historyczne*, red. B. Płonka-Syroka, Wrocław 2001.
- Smaga J., *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992.
- Stępień M., *Literacki obraz choroby psychicznej*, www.oil.org.pl/xml/oil/oil50/gazeta/numery/n2005/n200502/n20050211.
- Szasz T.S., *The Myth of Mental Illness. Foundation of a Theory of Personal Conduct*, London 1972.

6. Śmierć kultury chłopskiej. Scenariusze żałobne Edwarda Redlińskiego

- Baczko B., *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Benedict R., *Jednostka i wzór kultury*, w: *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2002.
- Benedyktowicz Z., *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.
- Bereza H., *Nieparodia*, w: *Sposób myślenia*, t. 1, *O prozie polskiej*, Warszawa 1989.
- Bereza H., *Wypiski*, Szczecin 2006.
- Bereza H., *Nurt chłopski w prozie*, w: *Związki naturalne*, Warszawa 1972.
- Dobrowolski K., *Chłopska kultura tradycyjna (Próba zarysu na podstawie materiałów źródłowych XIX i XX w. z południowej Małopolski)*, w: *Studia nad życiem społecznym i kulturą*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Elias N., *O procesie cywilizacji*, przeł. T. Zabłudowski, K. Markiewicz, Warszawa 2011.
- Freud S., *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospiszył, *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

- Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh, w: Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
- Hobbes T., *Lewiatan czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. C. Znamierowski, Warszawa 2009.
- Huggan G., *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London, New York 2001.
- Hutcheon L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985.
- Jameson F., *Seeds of Time*, New York 1996.
- Janion M., *Zmierzch paradygmatu*, w: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.
- Jedlicki J., *Proces przeciwko miastu*, w: *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
- Mencwel A., „Szkłane domy” raz jeszcze, w: *Wyobrażenia antropologiczne*, Warszawa 2006.
- Myśliwski W., *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa–Bochnia 2003.
- Redliński E., *Awans*, Warszawa 1975.
- Redliński E., *Konopielka*, Warszawa 1975.
- Redliński E., *Nikiformy*, Warszawa 2000.
- Tatarkiewicz A., *Miasto i wieś*, w: *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, B. Gołębiowski, S. Zagórski, Łomża 1997.
- Tomicki R., *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, „Etnografia Polska” 1973, t. XVII, z. 2.
- Sarzyński P., *Żegnaj Konopielko*, w: *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, B. Gołębiowski, S. Zagórski, Łomża 1997.
- Strumiłło A., *McDonald contra kulebiak*, w: *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, B. Gołębiowski, S. Zagórski, Łomża 1997.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej*, Warszawa 1986.
- Sulima R., *Mity polskie i mity ludowe*, w: *Głosy tradycji*, Warszawa 2001.
- Sulima R., *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
- Walas T., *Zrozumieć swój czas. Kultura polska o komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003.
- Zawada A., *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983.
- Žižek S., *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Warszawa 2014.

7. Paradoksy podmiotu w *Labiryncie* Adama Ważyka

- Bikont A., Szczęsna J., *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006.
- Brzozowski T., *Od Apollinaire'a do Ważyka*, w: *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Szczecin 1994.
- Delaperrière M., *Od Apollinaire'a do Ważyka*, w: *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998.
- Eliade M., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992.
- Kluba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kordys J., *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006.
- Miłosz C., *Spizarnia literacka*, Kraków 2004.
- Nycz R., *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
- Rybicka E., *Formy labiryntu w prozie polskiej XX w.*, Kraków 2000.
- Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982.
- Sienkiewicz B., „Metarealistyczna” interferencja obrazów w poezji Ważyka i Brzękowskiego, w: *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
- Sosnowski A., *Posłowie (nota o autorze)*, w: A. Ważyk, *Wiersze i dwa poematy*, Wrocław 2011.
- Stankiewicz E., *Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Poetyka i sztuka słowa*, Kraków 1996.
- Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
- Ważyk A., *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973.
- Ważyk A., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.
- Ważyk A., *Wiersze i dwa poematy*, Wrocław 2011.
- Wołk M., *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009.

8. Czujność, czułość. Julian Kornhauser i zwrot ku *aisthesis*

- Bandura A., *Αἴσθησις. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013.
- Barańczak S., *Kilka przypuszczeń na temat współczesnej poezji oraz Sztuczny spokój*, w: *Etyka i poetyka. Szkice*, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.
- Biedrzycki K., *Do rzeczy, do czasu*, w: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Opole 2011.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Opole 2011.
- Gleń A., „*Marzenie, które czyni poetą*”... *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, Kraków 2013.
- Głowiński M., *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009.
- Głowiński M., *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981*, Warszawa 1993.
- Jarosz A.B., *Marzec w prasie*, w: *1968. Trzydzieści lat później*, t. 1: *Referaty*, red. M. Kula, P. Osęka, M. Zaremba, Warszawa 1998.
- Kornhauser J., *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995.
- Kornhauser J., *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Kraków 1999.
- Kornhauser J., *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984.
- Kornhauser J., *Zjadacze kartofli*, Kraków 1978.
- Kozaczewski J., *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2004.
- Nyczek T., *Ucieczka od wolności*, w: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. I. Bojadżijewa i J. Sowa, Kraków 2007.
- Sławiński J., *Rzut oka na poezję polską w latach 1945–1980*, w: *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
- Sommer P., *Nie okrzyczane zwycięstwo zjadaczy kartofli*, w: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Opole 2011.
- Thom F., *Drewniany język*, przeł. I. Bielicka, Warszawa 1990.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.

9. Suma przekroczeń. Transgresje Dariusza Bitnera

- Bereza H., *Krawędź*, w: *Sposób myślenia*, t. 1, *O prozie polskiej*, Warszawa 1989.
- Bitner D., *Chcę żądam rozkazuję*, Szczecin 1995.
- Bitner D., *Hm... Chcę, żądam, rozkazuję II*, Szczecin 1999.
- Bitner D., *Piszę*, Warszawa 2003.
- Bitner D., *Rak*, Szczecin 1998.
- Bitner D., *Trzy razy*, Warszawa 1995.
- Bugajski D., *Seks, druk i rock and roll*, Warszawa 2006.
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004.
- Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.
- Głogoczowski M., „Antyzoologiczna” filozofia społeczno-polityczna Noama Chomsky’ego, Kraków 2002.
- Iwasów I., *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002.
- Jarzębski J., *Pożegnanie z emigracją*, Kraków 1988.
- Jaspers K., *Sytuacja graniczna i egzystencja*, w: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.
- Lacoue-Labarthe P., *Typografie*, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014.
- Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981.
- Łukosz J., *Byt bytujący. Esej o prozie*, Wrocław 1994.
- Łukosz J., *Języki prozy*, Warszawa 1989.
- Mallarmé S., *Crise de vers*, Paris 2003.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe. 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Nowacki D., *Róbmy swoje*, „Twórczość” 2000, nr 2.
- Orski M., *A mury runęły*, Wrocław 1995.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003.
- Rosiek S., Chwin S., *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.
- Sapir E., *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978.
- Uniłowski K., *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002.
- Whorf B.L., *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.

10. Przygodność, ironia i „Solidarność”. Dyweryse Zbigniewa Kruszyńskiego

- Barańczak S., *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: *Etyka i poetyka. Szkice*, Kraków 2009.
- Buczyńska-Garewicz H., *Prawda i złudzenie. Eseje o myśleniu*, Kraków 2008.
- Chojnowski Z., *Historia upodlenia*, „Nowe Książki” 1997, nr 3.
- Czachowska A., *Własne przeżycia, cudza mowa*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 4.
- Czapliński P., *Splątane języki*, „Polityka” 1999, nr 36.
- Czapliński P., *Ślady przetomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997.
- Czapliński P., *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w prozie lat dziewięćdziesiątych*, w: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003.
- Dystans jak powietrze. Ze Zbigniewem Kruszyńskim rozmawia Robert Ostaszewski*, „ArtPapier”, 1 września 2008 roku, nr 17 (113).
- Glensk U., *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002.
- Irzykowski K., *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław 1981.
- Jarzębski J., *Pożegnanie emigracji*, „Fraza” 1995, nr 10.
- Kowalski S., *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia potocznego*, Warszawa 2009.
- Koźniewski K., *Książki nienapisane*, „Polityka” 1999, nr 33.
- Kruszyński Z., *Na ładach i morzach. Opisy i opowiadania*, Warszawa 1998.
- Kruszyński Z., *Powrót Aleksandra*, Kraków 2006.
- Kruszyński Z., *Schwedenkräuter*, Kraków 1995.
- Kruszyński Z., *Szkice historyczne. Powieść*, Kraków 2008.
- Lewandowski E., *Szwedzi*, w: *Pejzaż etniczny Europy*, Warszawa 2004.
- Markiewka T.S., *Rorty na temat prawdy i świata. Polemika z Hanną Buczyńską-Garewicz*, „Diametros” 2014, nr 41.
- Mazurek D., *Sprostac rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*, „Kresy”, 1997 nr 4.
- Musiał M., *Filozofia Richarda Rorty’ego jako terapia kulturowa*, Bydgoszcz 2014.
- Niewykluczone, że świat istnieje także poza językiem*, „Rzeczpospolita” („Rzecz o Książkach”), 7 lipca 2007 roku, nr 157.
- Nowacki D., *Kruszyński Zbigniew*, w: *Literatura polska XX w. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Wojnowski, t. 1, Warszawa 2000.
- Nowacki D., *Wielkie wczoraj*, Kraków 2004.
- Nowacki D., *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie lat 90*, Kraków 1999.

- Orski M., *Między pierwszym a czwartym światem*, „Odra” 1996, nr 5.
- Orski M., „*Powieść*” w *szkicach*, „Odra” 1997, nr 7–8.
- Ostaszewski R., *Powrót Aleksandra*, „Gazeta Wyborcza”, 20 lutego 2006 roku.
- Pieszczachowicz J., *Wirówka wartości. Szkice o literaturze i kulturze*, Bochnia–Warszawa 2007.
- Rogała A., *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego*, „FA-art” 1999, nr 1.
- Rorty R., *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*, przeł. J. Grygieńć, S. Tokariew, Toruń 2013.
- Rorty R., *Filozofia jako gatunek przejściowy*, w: *Filozofia jako polityka kulturalna*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- Rorty R., *Heidegger, Kundera, Dickens*, przeł. M. Kwiek, w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, red. A. Szahaj, Toruń 1995.
- Rorty R., *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.
- Sprostac rzeczywistości. Zbigniew Kruszyński. Rozmawiał P. Cegielski*, „Gazeta Wyborcza”, 17 października 1997 roku.
- Szahaj A., *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 2002.

NOTA WYDAWNICZA

Większość studiów składających się na książkę była wcześniej w całości lub we fragmentach publikowana. Wszystkie zostały poprawione, rozszerzone i zaadaptowane do niniejszego wydania. W niektórych przypadkach zmiany sięgają bardzo daleko (co zostało zaznaczone w poniższym zestawieniu).

W poszukiwaniu utraconej bezczelności. „Ferdydurke” i cynizm: pierwodruk „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20.

Maszyny antropologiczne w dramaturgii Tadeusza Różewicza: pierwodruk pod tytułem *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Kraków 2014.

Powieść, archiwum i miejsce pamięci. Wokół „Pierwszej świetności” Leopolda Buczkowskiego: pierwodruk pod tytułem *„Szczęśliwe połączenie śmieci i cementarzy”. Powieść, archiwum i miejsce pamięci w Bełżcu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 3 (310).

Szaleństwo i literatura. Przypadek Jerzego Krzysztonia: pierwodruk pod tytułem *Szaleństwo i literatura. Wokół „Obłądu” Jerzego Krzysztonia*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3; przedruk w wersji rozszerzonej w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2011.

Śmierć kultury chłopskiej. Scenariusze żałobne Edwarda Redlińskiego: pierwodruk *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*, red. T. Kunz, A. Łebkowska, R. Nycz, M. Popiel, Kraków 2015.

Paradoksy podmiotu w „Labiryncie” Adama Ważyka: pierwodruk pod tytułem *Mise en abyme. O „Labiryncie” Adama Ważyka*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.

Czujność, czułość. Julian Kornhauser i zwrot ku „aisthesis”: pierwodruk pod tytułem *Czujność, czułość*, „Wielogłos” 2016, nr 4 (30).

Suma przekroczeń. Transgresje Dariusza Bitnera: tekst korzysta z rozpoznań zawartych w artykułach *Fikcja jako źródło cierpień. Proza Dariusza Bitnera*, „Tekstualia” 2008, nr 2 oraz *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, w: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.

Przygodność, ironia i „Solidarność”. Dywersje Zbigniewa Kruszyńskiego: tekst korzysta z rozpoznań zawartych w studium pt. *Podwojona obcość. Proza Zbigniewa Kruszyńskiego*, w: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.

SPIS TREŚCI

MASZYNA DO MYŚLENIA (WSTĘP)	5
W POSZUKIWANIU UTRACONEJ BEZCZELNOŚCI. <i>FERDYDURKE</i> I CYNIZM	15
MASZyny ANTROPOLOGICZNE W DRAMATURGII TADEUSZA RÓŻEWICZA	37
POWIEŚĆ, ARCHIWUM I MIEJSCE PAMIĘCI. WOKÓŁ <i>PIERWSZEJ ŚWIETNOŚCI</i> LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO	61
SZALEŃSTWO I LITERATURA. PRZYPADEK JERZEGO KRZYSZTONIA	91
ŚMIERĆ KULTURY CHŁOPSKIEJ. SCENARIUSZE ŻAŁOBNE EDWARDA REDLIŃSKIEGO	125
PARADOKSY PODMIOTU W <i>LABIRYNCIE</i> ADAMA WAŻYKA	143
CZUJNOŚĆ, CZUŁOŚĆ. JULIAN KORNHAUSER I ZWROT KU <i>AISTHESIS</i>	155
SUMA PRZEKROCZEŃ. TRANSGRESJE DARIUSZA BITNERA	169
PRZYGODNOŚĆ, IRONIA I „SOLIDARNOŚĆ”. DYWERSJE ZBIGNIEWA KRUSZYŃSKIEGO	189
BIBLIOGRAFIA	217
NOTA WYDAWNICZA	233

